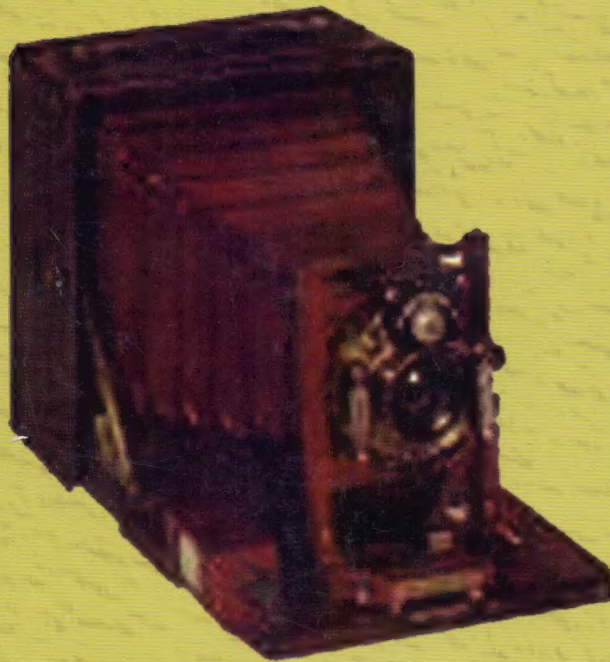


مصر
النهضة



مركز تاريخ مصر المعاصر

عصر الصورة في مصر الحديثة



٧٨

د. محمد رفعت الإمام

المصرية المصورة
الحوليات المصورة

العالم المصور

اللطائف المصورة
السيرة المصورة

المرفع المصور

إلى الأبد المصورة
النشرة المصورة

مصر الحديثة المصورة

الاطفال المصورة
الزوار المصورة

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة



عصر الصورة في مصر الحديثة

١٨٣٩ - ١٩٢٤



مركز تاريخ مصر المعاصر
الإدارة المركزية للمراكز العلمية
مركز الكتب والأوراق القيمة

عصر الصورة في مصر الحديثة ١٨٣٩ - ١٩٢٤

تأليف

د. محمد رفعت الإمام

مطبعة دار الكتب والأوراق القيمة بالقاهرة

(١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م)

الهيئة العامة
لدار الكتب والوثائق القومية

رئيس مجلس الإدارة
أ.د. عبدالناصر حسن

الإمام، محمد رفعت.

عصر الصورة في مصر الحديثة: ١٨٣٩ - ١٩٢٤ /
تأليف محمد رفعت الإمام.. القاهرة: دار الكتب والوثائق
القومية، الإدارة المركزية للمراكز العلمية، مركز تاريخ مصر
المعاصر، ٢٠١٣.

٢٥٤ ص؛ 24 سم.

تدمك 8 - 0970 - 18 - 977 - 978

١ - التصوير الضوئي - تاريخ

٢ - مصر - تاريخ - العصر الحديث (١٨٠٥ -)

١ - العنوان.

٧٧٠ .٩

إخراج وطباعة:

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

لا يجوز استنساخ أى جزء من هذا الكتاب بأى
طريقة كانت إلا بعد الحصول على تصريح كتابى
من الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

www.darelkotob.gov.eg

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠١٣/٩٠٤٧

I.S.B.N. 978 - 977 - 18 - 0970 - 8



دار الكتب والوثائق القومية
الإدارة المركزية للمراكز العلمية
مركز تاريخ مصر المعاصر

مصر النهضة

العدد ٧٨

سلسلة دراسات علمية في تاريخ
مصر الحديث والمعاصر

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. عبد الناصر حسن

رئيس الإدارة المركزية للمراكز العلمية

أ.د. محمد صبرى الدالى

رئيس التحرير

أ.د. أحمد زكريا الشلق

سكرتير التحرير

عبد المنعم محمد سعيد

الآراء الواردة بالنص لا تعبر عن رأى هيئة
التحرير ولكن تعبر عن رأى المؤلف

أسس هذه السلسلة

أ.د. يونان لبيب رزق
عام/ ١٩٨٣

للمراسلات / مركز تاريخ مصر المعاصر/ دار
الكتب والوثائق القومية/ كورنيش النيل .
رملة بولاق .

الإشراف الفنى

محمد على الشريف

مدير عام المطبعة

أ/ علاء عيسوي

تصميم الغلاف

محمد عماد

تقديم

يعد هذا الكتاب «عصر الصورة في مصر الحديثة» كتاباً متفرداً في موضوعه غير التقليدي، فهو يؤرخ لموضوع مثير ومتع معاً، يتصل بتاريخ العلم وانتقال فنونه وابتكاراته وإبداعاته إلى الحياة المصرية منذ عام ١٨٣٩، في عصر محمد علي، ضمن ما انتقل إليها من مستحدثات العلم وإنجازاته، عندما كان الحاكم حريصاً على بناء الدولة الحديثة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وحسبما ذكر المؤلف، فإن التصوير الشمسي أو الفوتوغرافي بدأ في مصر متزامناً مع بداية اختراع آلة التصوير واستخدامها في فرنسا منذ عام ١٨٣٩، مما يعني أن مصر حرصت على مواكبة مخترعات العصر وأدوات حضارته العلمية الجديدة. ومن ثم فإن هذا الكتاب يسد نقصاً في التأريخ لمجال من مجالات العلم وفنونه، ولعله يفتح باباً أو مجالاً أرحب للاهتمام بالتأريخ لمجالات العلوم والفنون، وكيف نشأت وتطورت وجاءتنا لتساهم في تحديث وطننا ونهضته، فلا ريب أن جوهر الحضارة الحديثة هو العلم وما أنتجه من فنون وصناعات وهو ما نسميه «بالتكنولوجيا»، حتى نعرف مدى استجابتنا للحضارة الحديثة وإلى أي مدى واكبتها وأفدنا منها، وما هي مقدرتنا على التواصل والإسهام فيها، بدلاً من اجترار الفخر بالماضي التليد لتعويض العجز عن استعادة النهوض والتقدم.

ومؤلف هذا العمل هو الدكتور محمد رفعت الإمام أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر المساعد في كلية الآداب بدمهور، جامعة الإسكندرية، وهو كما يعرفه الوسط الأكاديمي باحث جاد، له إسهامات مقدرة في حقل التخصص، فضلاً عن إسهامه في إعادة تأسيس هذه السلسلة. «مصر النهضة» في إصدارها الثاني، الذي بدأه في عام ٢٠٠٤، فكان سكرتيراً نابهاً لتحريرها. ولم يغادرها للعمل بالجامعة إلا بعد أن اطمأن إلى أنها وقفت على أقدامها وانتظمت واستعادت مكانتها. وها هي «مصر النهضة» ترحب به كاتباً متميزاً، ومؤرخاً راسخاً في العلم.

ولست أحب أن أستعرض فى هذا التقديم موضوعات هذا الكتاب المتميز، فقد أغنانا المؤلف عن ذلك فى مقدمة ضافية، عندما طرح فيها تساؤلاته وإشكالياته التى ناقشها الكتاب، لكننى أود أن لا يفوتنى الإشارة إلى أنه ناقش قضية على درجة كبيرة من الأهمية، عندما أثار السؤال المتعلق بمدى تقبل المجتمع المسلم المحافظ لمسألة الصور والتماثيل، وكيف اقتنع الناس بأهميتها و«شرعيتها» فناقش القضية من جانبيها الدينى والاجتماعى، ومحاولات التوفيق بين هذا الوافد من الغرب وبين الميراث الدينى، استنادا إلى قاعدة جلب المنافع ودفع الأضرار للتأكيد على عدم تحريم الشريعة للتصوير المفيد، فاستند إلى فتاوى المجددين الكبار وعلى رأسهم الأستاذ الإمام محمد عبده، الذى أفتى، منذ ما يزيد على قرن من الزمان، بأن الفوتوغرافيا «حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة ما يستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية...» وهكذا حسمت المسألة على اعتبار أن التصوير «لا يصح عقلا أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو إباحته على الإطلاق، فله منافع ومضار».

وأخيرا أود أن أشير إلى حقيقة تتعلق بمؤلفنا وهى أنه ليس من ذلك النفر من الباحثين الذين ينشروا أبحاثهم ويفرغوا منها، ولكنه من هذا النوع المثابر الذى تنمو الفكرة فى عقولهم وتتطور بعد أن يتعهدوها بمزيد من البحث والتقصى، للوصول إلى أفضل إنجاز. فتحية إلى الدكتور محمد رفعت الإمام على هذا العمل العلمى الذى جمع بين الفائدة والمتعة، وشكرا له على أن خص هذه السلسلة بهذا العمل مستجيبا لدعوتنا، ونأمل أن يستمر تواصله معنا وأن يقدم للمكتبة التاريخية العربية مزيدا من الجهود الموفقة، لخدمة تاريخ وطننا وتاريخ نهضته.

ولله الفضل من قبل ومن بعد.

رئيس التحرير

أ. د. أحمد زكريا الشلق

أكتوبر ٢٠٠٩

مقدمة

من المفارقات أن تاريخ التصوير الشمسى «الفوتوغرافى» قد بدأ فى مصر متزامناً مع بداية التاريخ العام لاختراع آلة التصوير ذاتها بفرنسا فى عام ١٨٣٩ . وفى هذا الخصوص ، تبوأَت مصر مكاناً محورياً فى التاريخ العام للتصوير الشمسى ، ووقعت «مصر المصورة» فى قلب باكورة الإنتاج الفوتوغرافى العالمى ، وأُست صورها جد مهمة لأنها تُوثق لتاريخ وتطور التصوير الشمسى ذاته . ولا ريب أن اختراع آلة التصوير الشمسى يُعد من العلامات الفارقة فى التاريخ الإنسانى وعلى درب السجل الحضارى . إذ نجم عنه ثورة فى التوثيق البصرى والإنجاز العلمى فى ميادين الحياة المختلفة . ولذا ، أُطلق على هذا الأثر وذاك التأثير عدة مسميات من قبيل «فرشة الطبيعة» و «ريشة الطبيعة» و «قلم الطبيعة» .

وفيمما يتعلق بالشرق خاصة ومصر بالأخص ، تخطى الإنتاج الفوتوغرافى حدود «الصورة» إلى «رؤية» عن العلاقات بين الشرق والغرب بكل مظاهرها التاريخية والسياسية والعسكرية والثقافية والعلمية . وهنا - تحديدأ - تتجلى أهمية هذه الدراسة التى تُؤرخ لاختراع آلة التصوير الشمسى فى خط متواز - إن لم يكن متضافراً - مع رصد تداعياته العلمية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية على مصر . وتلفت الدراسة الأنظار إلى ضرورة الاهتمام بتاريخ العلم لاسيما الاختراعات والابتكارات التى أسهمت فى التحولات الجذرية التى طرأت على السجل الإنسانى والحضارى . وفى هذا الصدد ، يلاحظ أن مصر القرن التاسع عشر قد اتسمت بخاصية «جذب» معظم التقنيات الحديثة قرنذاك : البخار والسكك الحديدية والتليفون والتلغراف والفوتوغرافيا .

ويشير هذا الكتاب قضية جد شائكة فحواها أن مصر القرن التاسع عشر قد احتلت موقعاً علياً فى التاريخ العام للفوتوغرافيا وشكلت صورها «شواهد» على ميلاد الآلة والحرفة وتطوراتهما . والأهم ، كانت مصر المكان المصور الأول كماً وكيفاً فى العالم كله قرنذاك . ورغم هذه الريادة وتلك المكانة ، فلا يُوجد «متحف فوتوغرافى» ولا أى شكل من أشكال

الحفظ المتحفى فى مصر حتى الوقت الراهن . وما يؤسف له أن التراث الفوتوغرافى المصرى خلال الحقبة الذهبية «يزين» متاحف الفوتوغرافيا العالمية بأوروبا وأمريكا - والأكثر أسفاً - المتحف الفوتوغرافى بتل أبيب الذى «يستأثر» بمجموعة نادرة منه . ولذا ، فإن الغاية المنشودة من وراء هذه الدراسة أن تكون بمثابة «رصيد خبرة» أمام صنّاع القرار عساها أن تسهم بـ «شئ ما» فى استدراك الفجوة الفوتوغرافية فى المتاحف المصرية .

ونجد الإشارة إلى أن هذا الكتاب فى الأصل كان بحثاً بعنوان «التصوير الشمسى فى مصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» قمتُ بنشره فى مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة (أغسطس ٢٠٠٦) بغرض دعم الإنتاج العلمى لنيل درجة «أستاذ مساعد» فى التاريخ الحديث والمعاصر . وقد حكمه للمجلة المؤرخ المصرى المرموق أ.د. أحمد زكريا الشلق أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بأداب عين شمس ورئيس تحرير سلسلة «مصر النهضة» ومؤسس إصدارها الثانى . وفى مطلع عام ٢٠٠٨ ، اقترح سيادته على فكرة تطوير البحث إلى كتاب يُنشر فى هذه السلسلة الغراء . وقد أسعدنى جداً هذا الاقتراح وقبلته بكل ترحاب . ومنذئذ ، ما انفك الرجل فى كل لقاء يطالبنى بالحجاز الكتاب . وفى كل مرة ، أعهده بإتمام الكتاب فى أقرب وقت حيث كنتُ مشغولاً بإنهاء الأبحاث المطلوبة من أجل الترقية . وللمرة الثانية ، وقع البحث آنف الإشارة بين يديّ د . الشلق محكماً إياه ضمن الإنتاج العلمى الذى تقدمتُ به من أجل الترقية . وقد نال البحث أعلى درجة بإجماع اللجنة . وأثناء المناقشة ، ألح سيادته بأن البحث فى طريقه إلى أن يكون كتاباً . وعقب الانتهاء من الترقية فى يولية ٢٠٠٩ ، عكفتُ على إعداد هذا الكتاب بموازنة دائمة من قدوة الباحثين الحسنة فى الحياة والإنسانية والعلم . ولذا ، فإننى أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى أ.د. أحمد زكريا الشلق على جهوده البارزة فى خدمة الدراسات التاريخية الأصيلة وتنمية روافد المعرفة التاريخية الجادة لدى العقل الجمعى المصرى .

هذا ، ويقع الإطار الزمنى للكتاب بين عامى ١٨٣٩ - ١٩٢٤ . ويرجع سبب اختيار سنة البداية إلى أنها قد شهدت ميلاد آلة التصوير الشمسى فى فرنسا ولوجها الديار

المصرية ستذاك لتدشين طلائع الإنتاج الفوتوغرافي العالمي . وأما سنة الختام ، فقد سجلت «تصوير» التصوير الشمسي بعد أن كان حكراً على العناصر الأجنبية والمتحصرة .

وثمة إشكاليات اعترضت سبيل الدراسة ، لعل على رأسها الترجمة العربية الأدق لكلمة "Photography" . إذ ترجمها بعض الأدبيات العربية إلى «التصوير الشمسي» و «التصوير بنور الشمس» و «التصوير بالشمس» نظراً للدور المحوري الذي تقوم به الشمس في عملية التصوير . ولكن تطور تقنيات الضوء في المنظومة الفوتوغرافية جعل هذا المصطلح رهناً بمرحلة كلاسيكية في تطور هذا الاختراع وصار يُسمى أحياناً بـ «التصوير الضوئي» . وتستخدم معظم الأدبيات والنصوص العربية مصطلح *Photography* بأشكال مختلفة نذكر منها : فطوغرافيا ، فتوغرافيا ، فوتوغرافيا ، فوطوغرافيا ، فوتوجرافيا ، فوطغرافيا ، فوتوغرافيا ... إلخ . وسوف نستخدم الشكل الأخير على امتداد الكتاب عندما تقتضى الضرورة استخدامه وعندما يرد في سياق اقتباس أو كجزء من اسم استديو أو ما شابه . ونجدد الإشارة إلى أننا سنستخدم على مدار الكتاب أيضاً اصطلاح «التصوير الشمسي» حتى في فترة «التصوير الضوئي» نظراً لأصالة المصطلح الأول وارتباط الاختراع قيد الدراسة به .

وعطفاً على ما سبق ، تكاد تخلو المكتبة العربية من أية دراسة علمية عن نشأة وتطور «التصوير الشمسي» عموماً وعن تواجده في مصر خصوصاً . ولذا ، شكلت ندرة المادة العلمية معضلة بحثية . وجدير بالتسجيل أن هذا النمط من الدراسات يستلزم مادة غير تقليدية وغير مألوفة في الإنتاج التاريخي . ومن ثم ، سبرّت أغوار وغيابات الوثائق والدوريات والأرشفات المصورة والكتابات المتباينة بحثاً عن مكونات «الصورة الأكمل» لتوثيق عصر الصورة في مصر الحديثة .

ويطرح الكتاب جملة تساؤلات من قبيل : لماذا مصر تحديداً ؟ وماذا التقطه المصورون خصيصاً ؟ وكيف قوبل التصوير في مجتمع مسلم محافظ لديه خلفية دينية ترتاب في

الصور والتماثيل ؟ وكيف اقتنع العباد بـ «شرعية» هذا الوافد من بلاد غير مسلمة ؟ وما هي «المنافع» التي ستعود عليهم من جرائه ؟ وهل أسهم في تغيير صورة مصر النمطية التي زرعتها الاستشراق في العقل الجمعي الغربي ؟ وهل وقع الإنتاج الفوتوغرافى أسيراً للسياسة ؟ وإلى أى مدى يُمكن توظيف المنتج الفوتوغرافى فى التوثيق والتأريخ ؟ . يسعى الكتاب للإجابة عن هذه التساؤلات تأسيساً على ما تيسر من مادة علمية .

وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول تسبقها مقدمة علاوة على أربعة ملاحق . يستعرض الفصل الأول «المنظومة الفوتوغرافية» اختراع آلة التصوير الشمسى وتطور تقنياتها على امتداد القرن التاسع عشر ورصد كل ما نجم من تداعيات والعروج إلى سمات مصر الجاذبة لهذا الاختراع الوليد . ويرصد الفصل الثانى «المصوّراتية» الذين تهافتوا على مصر من كل صوب وحذب لاسيما جيل الرواد . كما يتطرق الفصل إلى الجيل الثانى من المصوّراتية رعايا الدولة العثمانية الذين دخلوا الميدان الفوتوغرافى بجوار الأجانب . ويتأقش الفصل الثالث «المنافع والمضار» المفاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسى عشية أربعينيات القرن التاسع عشر ومحاولات التوفيق بين «الوافد الغربى» و «الميراث الدينى» . كما يتناول الفصل جدوى «التصوير الشمسى» فى ميادين الحياة والحضارة والعلم وغيرها . ويتصدى الفصل الرابع لرصد وتحليل «إنتاج المعرفة الفوتوغرافية» فى مصر الحديثة عبر الصحف والمجلات والكتب والجمعيات الفوتوغرافية مما تمخض عنه نهضة مصرية فى الميدان الفوتوغرافى أسهمت فى تمصير هذه الحرفة التى احتكرها الأجانب والمتصرون ردها من الزمن ليس بقليل . ويُركز الفصل الخامس «مصر المصوّرة» على طبيعة وسمات الإنتاج الفوتوغرافى الذى وثق وسجل مفردات الحياة فى مصر على كل مستوياتها .

أما الملاحق ، فيتناول الأول فتوى الإمام محمد عبده بخصوص مدى تحريم وإباحة التصوير الشمسى وتطويعه لخدمة العباد ، والملاحق الثانى مخصص لـ «الأدبيات

الفوتوغرافية فى مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى» التى صدرت بالقاهرة عام ١٩١٣ لتكون أول دورية عربية تفرد مساحة محورية للتصوير الشمسى على صفحاتها . وينشر الملحق الثالث عددين من «مجلة التصوير الشمسى» ، أول دورية مصرية وعربية متخصصة فى التصوير الشمسى . وجدير بالتسجيل هنا أن محتويات الملحقين الأخيرين نادرة جداً ولا يتيسر للباحثين الحصول عليها بسهولة وتكاد تكون مفقودة . ولذا ، آثرتُ نشرها حتى تُتاح أمام الراغبين فى الإطلاع عليها والاستفادة منها .

ويلتقط الملحق الرابع «مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر» ، وهو عبارة عن مجموعة صور للقاهرة أعدتها «جمعية محبى الفنون الجميلة» فى اليوم ضخيم وفخم حمل عنوان «مجموعة الصور الشمسية للقاهرة منذ سنة ١٨٤٩» وأهدته للملك فاروق . وقد آلت ملكية هذه المجموعة - مع مجموعات أخرى أكثر ثراءً وأهمية تتجاوز «٦٠» البوماً وتشكل مكتبة فاروق الفوتوغرافية - إلى وزارة الإرشاد القومى عقب قيام ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، ومن الأخيرة إلى وزارة السياحة التى استدعتنى فى مطلع عام ٢٠٠٨ لتقييم هذه المكتبة . وبعد فحص ودراسة لما يُناهز الشهرين ، قمتُ بتصنيفها وترقيمها . وكتبْتُ تقريراً عن فرادتها وندرتها وشموليتها وجدواها . واقترحتُ أن تكون هذه المكتبة «نواة» لمتحف فوتوغرافى مصرى . بيد أن «التعليمات» قد صدرت بإحالة مكتبة فاروق الفوتوغرافية إلى مكتبة الإسكندرية .

وعلى الله قصد السبيل

دكتور

محمد رفعت الإمام

١٠ سبتمبر ٢٠٠٩

إهداء

إلى

قرة العين وزينة الحياة

أشرفت .. أشرف .. محمد

الفصل الأول

المنظومة الفوتوغرافية

الفصل الأول

المنظومة الفوتوغرافية

ثمة ما يمكن ملاحظته في البدء مفاده أن اختراع التصوير الشمسي لم يرتبط باسم شخص بعينه ولا ببلد بذاته؛ إذ اتسم هذا الاختراع بطبيعة تراكمية حيث كان نتاجاً لجهود أشخاص عديدين يتمون إلى جنسيات متباينة. ورغم الاستقرار إلى التنسيق فيما بينهم، فإنهم شكلوا بشكل غير مقصود سلسلة مترابطة الحلقات صبت نتائجها جميعاً في مجرى واحد. وهنا، نجد الإشارة المهمة إلى أن فكرة التصوير الشمسي والضوئي فيما بعد، وكذا آتته، قد وردت في كتابات العالم العربي الحسن بن الهيثم في عام ١٠٣٨ م. وفي تجاربه المبكرة على الغرف المظلمة وحاسة الإبصار^(١).

الآلة والحرفة

وفي هذا السياق، ارتبط التصوير الشمسي عضوياً بدراسة الضوء وطبيعته وتأثيره على السطوح الحساسة بنفس أهمية دراسة المواد الكيميائية وتأثيراتها. وهكذا، بينما كان علماء البصريات يتسابقون من أجل تحسين العدسات، كان علماء الكيمياء يتبارون بغية تطوير أساليب التصوير. إذن، تمثل «الصورة الفوتوغرافية» نتاجاً لتأثير الضوء على بعض المواد الكيميائية. وبعبارة موجزة، لا يمكننا الفصل في تطور المنظومة الفوتوغرافية بدءاً من المجال البصري (الضوء) مروراً بالميدان الميكانيكي (الآلة) وانتهاءً بالخامات الحساسة التي تُسجل الصور (الفيلم).

تتألف كلمة «فوتوغرافيا» *Photography* من كلمتين يونانيتين هما «فوتوس» *Photos*؛ أي الضوء و«جرافو» *grapho*؛ أي الرسم. وبذا، يكون معناها «الرسم بالضوء»^(٢). وعلى الدرب الطويل لاختراع التصوير الشمسي، تُعد «الحجرة المظلمة» *Camera Obscura* بمثابة حجر الأساس في تكوين الصورة. وكانت هذه الحجرة البدائية مبطنة بالسواد ومغلقة

من كل النواحي عدا «ثقب صغير» فى أجد جدرانها يتقد منه الضوء إلى جزء من الجدار المقابل. وبموجبها، أمكن الحصول على مناظر لمنازل وأشجار وأشخاص بشكل معكوس ومقلوب على جدار الحجرة المقابل للثقب أو تظهر على شاشة بيضاء تُثبت فى الاتجاه المعاكس للثقب. وقد استعمل فنانون عصر النهضة هذه الوسيلة لمساعدتهم على الرسم^(٣). وبحلول منتصف القرن السادس عشر، ثمة تطور تقنى، جد مهم، أصاب هذه الحجرة أدى إلى تصغيرها. ولذا، صارت تُسمى «الصندوق المظلم» أو «الحزانة المثقوبة». ليس هذا فحسب، بل حلت «عدسة» محل «الثقب الصغير» علاوة على «مرآة» تعكس الصورة إلى أعلى وتُسلطها على شاشة^(٤).

عند هذا الحد، جويت صناعة الصورة بمعضلتين أساسيتين. أولاًهما، إمكانية التحكم فى الضوء وثانيتهما إمكانية تثبيت الصورة المعكوسة. وعلى مدار قرنين، تمخضت الجهود العلمية فى هذا المضمار عن اكتشاف أن أملاح الفضة تتأثر بالضوء ويسود لونها (١٧٢٧) وأن كلوريد الفضة أسرع حساسية للونين الأزرق والبنفسجى عنه بالنسبة للونين الأحمر والبرتقالى (١٧٧٧). وتعد هذه الظاهرة بمثابة القطب الثانى المواز لتقنية الحجرة المظلمة فى صناعة الصورة^(٥).

ورغم أهمية هذه المرحلة الجنينية والمخاض الطويل فى اختراع التصوير الشمسى، فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر قد سجل رسمياً شهادة ميلاد هذا الاختراع. ففى عام ١٨٠٢، أجرى توماس ويدجود Thomas Wedgwood عدة تجارب للحصول على «صورة» بتأثير الضوء على نترات الفضة. وقد أسفرت تجاربه عن نباشير الـ «صور» على أوراق الشجر وعلى الجلد الأبيض، ولكنه عجز عن تثبيتها وانطمست بأسوداد سطحها كله^(٦).

وتجدر الإشارة إلى أن جوزيف نيقفور نيبس الفرنسى Joseph Nicéphore Niepce قد سار فى اتجاه مواز لـ ويدجود الإنجليزى للحصول على «الصورة»، ولكن، باتباع تقنية الحفر على الحجر والزجاج والزنك بواسطة القار (القطران) فيما يُسمى «الهيليوجرافيا»؛ أى النقش بالتصوير الشمسى. وفعلاً، آتت تجاربه أكلها عام ١٨٢٧ وحصل على أول

«صورة» ثابتة التقطها من خلال نافذة أحد المنازل فى الريف الفرنسى. بيد أن هذه التقنية لم تكن عملية؛ إذ أنها كانت تتطلب تعريض الجسم المنشود تصويره للشمس الساطعة نحو ثماني ساعات متصلة^(٧). ورغم هذا، يُعد هذا الرجل صاحب الفضل الأول فى التصوير الضوئى الحديث؛ إذ أنه تمكن من تثبيت الصور المسجلة على خامات حساسة للضوء بمعاملات كيميائية جعلتها قابلة للبقاء دون تلف^(٨).

وفى ذات التوقيت أيضاً، كان لويس داجير *Louis Daguerre* الفرنسى يُجرى تجارب مماثلة. ولذا، عندما سمع عن تجارب نيبس، اتصل به وصاراً شركاء (١٨٢٩-١٨٣٣). وبفضل مساعدة نيبس، تمكن داجير من عمل صور للأشخاص على لوحات نحاسية مفضضة مطلية ببود الفضة مستعملاً تقنية «الخزانة المثقوبة»، وأظهر الصور بواسطة بخار الزئبق واستخدم ملح الطعام فى إذابة أملاح يود الفضة التى لم تتأثر بالضوء. وصارت هذه الطريقة منذ عام ١٨٣٩ تُسمى «داجيروتيب» *Daguerrotype* نسبة إلى مبتكرها. ورغم تعقيد هذه الطريقة واحتياجها إلى مهارات عالية، فقد تمخض عنها ظهور الصورة وتثبيتها بدقة دون أى تغيير يطرأ عليها إثر الغسيل بمحلول الهيو. ومع ذلك، لم يكن مستطاعاً الحصول على نسخ منها. إذ كانت أحادية التصوير وغير قابلة للتكرار^(٩).

ورغم مثالب طريقة «داجيروتيب»^{*} آنفة الذكر، فإنها قد اشتهرت آنذاك وذاع صيتها فى بريطانيا والولايات المتحدة حتى غدت عملاً مربحاً للغاية. وبذا، أدخلت «داجيروتيب» التصوير الشمسى إلى عالم السوق وأصبغت بالطابع الاستثمارى بما يُمثل «قفزة هائلة» ونحولاً ذا دلالة على درب هذه الصناعة. وبسرعة، انتشرت «داجيروتيب» فى فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. ولكن بينما استغرق الرعيل الأول من المصورين الفرنسيين فى تصور المناظر الطبيعية ومنشاءات المدن بالأخص، أسهب أقرانهم الإنجليز والأمريكيون فى تصوير البورتريهات ذوات الأحجام الكبيرة. وإزاء هذا النجاح، ابتكر المجرى جوزيف بيتزفال *Jozef Petzval* فى عام ١٨٤٠ عدسة مقعرة لتصوير الوجوه تتميز

* بلغ ارتفاع آلة داجير ١٢,٥ بوصة، وعرضها ١٤,٥ بوصة، وطولها ١٠,٥ بوصة.

بسرعة الأداء. كما تم اكتشاف تقنية أفضل لزيادة حساسية الشريحة المستخدمة في طراز «داجيروتيب» بتعريضها عند الإظهار لبخار الكلورين أو البرومين^(١٠).

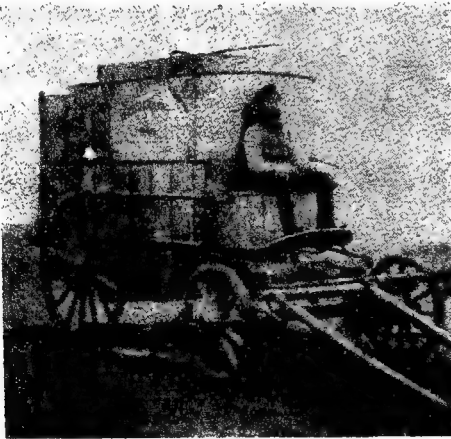
وبينما كان المعهد العلمى فى باريس يحتفى باختراع «داجيروتيب» وتداعيانه منذ عام ١٨٣٩، أعلنت الجمعية الملكية فى لندن عام ١٨٤١ عن ميلاد طراز تصويرى آخر بفضل جهود وليام فوكس تالبوت *William Fox Talbot* الذى وصفه بـ «الرسم الجذاب» *Photogenic drawing*. وقد تمخضت تجارب تالبوت عن إمكانية عمل «صورة» وتثبيتها بالغسيل فى محلول ملح الطعام، كما اكتشف إمكانية الحصول على «صورة» إيجابية من الصورة السلبية بوضع الأخيرة فوق ورق مشبع بكلوريد الفضة. وصارت هذه الطريقة تُسمى «كالوتيب» *Calotype* أو «تالبوتيب» *Talbotype*. وعلى عكس «داجيروتيب»، لم تشتهر «تالبوتيب» ولم تتسم نتائجهما بالدقة. بيد أنها قد تميزت بإمكانية استنساخ عدة طبعات من الصورة الإيجابية. ومن المنظور التقنى، أضحت «تالبوتيب» الركيزة التى انبثقت منها معظم الابتكارات التى لحقت بالتصوير الشمسى. والثابت تاريخياً أن تالبوت أنتج فى عام ١٨٣٥ أول نيجاتيف فى التاريخ العام للتصوير الفوتوغرافى، وكان لأرملة من لاكوك مستخدماً آلة تصوير على شكل «مصبدة فتران». وفى عام ١٨٤٣، افتتح أول دار للتحميض من أجل إنتاج الصور بكميات للأغراض التجارية^(١١). ولذا، يوصف تالبوت بأنه «مخترع الطباعة الفوتوغرافية»، وأول من وضع أسس الطريقة السالبة - الموجبة.

على أية حال، بمجرد الإعلان عن ابتكار الفوتوغرافيا انبثق طوفان من التطورات التقنية والتحويلات النوعية. ففي مطلع أربعينيات القرن التاسع عشر، بذل الفرنسى هيبوليت بايارد *Hippolyte Bayard* جهوداً حثيثة بغية إخراج الصورة على ورق، ونظم أول معرض للصور الفوتوغرافية. وفى عام ١٨٤٤، نشر تالبوت كتابه «قلم الطبيعة» ليكون أول كتاب مصور فى التاريخ العام للفوتوغرافيا قاطبة. وفى عام ١٨٥٠، صدرت فى نيويورك أول دورية تُعنى بالتصوير الشمسى تحت اسم «الجريدة الداجيرية» *Journal Daguerrian*. وفى عام ١٨٥١، ابتكر سكوت أرشير *Scott Archer* الإنجليزى طريقته للحصول على الصورة السلبية باستخدام شريحة زجاجية مطلية بمادة الكولوديون. ورغم أن نتائج هذه الطريقة قد

استلزمت المرور بسبع مراحل، فإنها كانت أقل تعقيداً من «داجير وتيب» وأقل تكلفة منها بكثير. وفى عين اللحظة، كانت نتائجها أكثر دقة من «تالبوتيب». وبسرعة، انتشرت تقنية استخدام الكولوديون المبلل فى التقاط الصورة وإظهارها وحلت محل تقنيات «داجير وتيب» و«تالبوتيب» التى أمست كلاسيكية. ورغم هذا، عاب هذه التقنية بشدة كون الشريحة الزجاجية المشبعة تظل حساسة طالما هى مبللة. ومن ثم، تفقد حساسيتها بمجرد أن تجف. ولذا، كان لزاماً استخدام الألواح (الشرائح) حال إعدادها كيميائياً. ولما كانت هذه العملية عسيرة وقتذاك، فقد كان المصور يصطحب معه أينما ذهب مهمات ثقيلة الوزن وكبيرة الحجم فى شكل خيمة مظلمة متنقلة تشبه عربة القطار^(١٢).

ورغم هذه السلبيات وتلك الصعوبات، تمكن رجيل المصورين الرواد تحت أحلك الظروف من تصوير أماكن نائية غدت من «روائع التصوير الشمسى». وفى ذات الاتجاه، اشتهر المصور الإنجليزي روجر فينتون *Roger Fenton* بصوره عن حرب القرم (١٨٥٣ - ١٨٥٦) لتكون بمثابة «أول تحقيق مصور». وفى عام ١٨٥٥، أرسلت الحكومة الفرنسية المصور الفرنسي ليون ميهيدين *Léon Mèhedin* (١٨٢٨ - ١٩٠٥) إلى القرم فى مهمة رسمية لمساعدة الرسام شارل لوجبلوا (١٧٨٩ - ١٨٧٠) فى إعداد المناظر الفوتوغرافية للوحة الحربية التى حملت اسم «احتلال مالاكوف». وقد كان لهذين السبقين تأثيرهما الإيجابى على تطور التصوير الشمسى. إذ ابتكر دانسر *Dancer* تقنية «تصغير» الصورة عند ابتداء حرب القرم، وابتكر وودوارد تقنية «تكبير» الصورة عقب انتهاء الحرب بعام واحد. وفى عام ١٨٥٤، قام أغسطس سالزمان بتوثيق مباني القدس القديمة. وخلال خمسينيات القرن التاسع عشر، وثقت «لجنة الآثار التاريخية» بباريس فونوغرافياً المباني المهددة بالسقوط فى فرنسا. وفى تلك الآونة، انتشرت الأعمال الفوتوغرافية عن مصر والهند وبورما. وفى عام ١٨٥٤، ابتكر الفرنسي ديسدريه الصور الفوتوغرافية مقاس «الكارت بوستال» (٥، ٢ × ٣ سم) التى صارت من أشهر المقاسات خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وقد استخدم هذا النمط فى التقاط المناظر السياحية والتماذج العرقية. بيد أن البورتريهات

كانت أكثر الموضوعات التي استأثرت بعالم الكارت بوستال لاسيما الشخصيات العامة عصر ذاك من قبيل نابليون الثالث والملكة فيكتوريا . وأصبحت هذه الكروت من المقتنيات التي تُحفظ في ألبومات خاصة داخل أطر زجاجية بجوار بورتريهات العائلة والأصدقاء . زد على هذا ، أسس المصوّرون الفوتوغرافيون «جمعية التصوير الشمسي» في باريس عام ١٨٥١ . وبعد عامين ، أسس أقرانهم الإنجليز «الجمعية الفوتوغرافية» في لندن . وقبل أن يلفظ عقد خمسينيات القرن التاسع عشر أنفاسه، دخل الماغنيسيوم في عملية التصوير الشمسي . ولاريب أنها تقنيات وتحولات جد مهمة في مجمل تاريخ التصوير الشمسي^(١٣) .



رسومات يدوية قديمة توضح بعضاً مما كان يتكبد المصوّرون الفوتوغرافيون الأوائل

وهكذا، يلاحظ تقدم التصوير الشمسى فى نهاية ستينيات القرن التاسع عشر بفضل السباق «العلمى» المحموم بين الثنائى فرنسا وبريطانيا. وأصبحت «الفوتوغرافيا» حرفة مربحة ورائجة. وأضحت الصور مقاس «الكارت بوستال» صيحة العصر، وصارت الصور الشمسية (الفوتوغرافية) عنواناً للشخص، وغدت الأسماء والهوايات عبارة عن صور بدلاً من الكلمات. وفى هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان المزاج العام قد مال آنذاك إلى الصور الشخصية (الولع بالملكة فيكتوريا نموذجاً)، فإن الصور البانورامية قد هيمنت على مناخ البحث العلمى. ولكن، بدءاً من خمسينيات القرن التاسع عشر، دخلت الولايات المتحدة الأمريكية حلبة «السباق الفوتوغرافى» لتزاحم مخترعى التصوير الشمسى القدامى وتكون بمثابة قوة دفع جديدة لهذه الصناعة.

وفى هذا المنحى، قلّد هاملتون سميث *Hamilton Smith* طراز «داجير وتيب» الفرنسى، ولكن، بتكاليف منخفضة. وقد ارتكزت هذه التقنية على استبدال الألواح النحاسية برقائق حديدية مطلية بمادة حساسة للضوء وصار طرازه يُسمى «تيتيب» *Tintype*. ولهذا، انتشرت بسرعة واشتهرت جداً فى التقاط الصور الشخصية. كما أفرزت المدرسة الأمريكية خلال ستينيات القرن التاسع عشر طريقة «التصوير ثلاثى الأبعاد» *Stereoscope*. ويتيح هذا النمط من الصور باستخدام آلة تصوير مزدوجة العدسة لإمكان التقاط صورتين للهدف المراد تصويره، ولكن، من منظورين مختلفين ويتعد كل منهما عن الآخر بما يُعادل المسافة الواقعة بين عينيّ الإنسان. وأخيراً تندمج الصورتان المأخوذتان بموجب تقنية ضوئية ليتمخض عنها «صورة ثلاثية الأبعاد». ولأرب أن هذه «الصيحة الجديدة» فى عالم التصوير الشمسى قد أغرت الجماهير على تسجيل مناسباتهم المهمة وأسفارهم ورحلاتهم، ومن ثم، تكريس ثقافة التوثيق البصرى لتفاصيل حياتهم تاهيك عن المناظر الطبيعية. ولا يُخفى فى هذا الشأن دور هذا النمط كعنصر تشويقي فى طباعة القصص الهزلية القصيرة^(١٤).

وبدءاً من سبعينيات القرن التاسع عشر، قفز التصوير الشمسي خطوات جد فارقة على درب تاريخه بفضل التطورات التي أجريت على الألواح السلبية الحساسة وآلة التصوير. فبعد عقدين من استخدام تقنية الألواح الزجاجية المطلية بالكولوديون، اكتشف مادوكس Maddox الإنجليزي خلال عام ١٨٧١ أن مادة الجيلاتين ذات قدرة على الاحتفاظ بحساسية الضوء بعد أن تجف وتبقى صالحة للاستعمال إلى أجل طويل دون أن يعتريها فساد. وبذا، حل الجيلاتين محل الكولوديون في عملية التصوير الشمسي. ويُعد عام ١٨٧١ نقلة جديدة في تاريخ التصوير الشمسي بدأت ما أسمته الأدبيات بـ «عهد الألواح الجيلاتينية». كما تُعد هذه الألواح بمثابة حجر زاوية في تطور تقنية الألواح السلبية. إذ بفضل تطوير علماء كثيرين لتقنية مادوكس، انتقل التصوير الشمسي إلى طور جديد صار يُسمى «عصر الرق». والرق *film* يُشبه «الورق ليناً ودقة، لكنه شفاف كالزجاج، أحد سطحه مطلى بالمادة الجيلاتينية الحساسة». وبذلك، حلت هذه الرقائق بدلاً من الزجاج في صناعة التصوير الشمسي. وباستثمار هذه التقنية، أنتجت معامل جورج إيستمان الأمريكي (كوداك) في عام ١٨٨٠ «الأنلام الملفوفة الطويلة» وطُرحت في السوق التجاري بدءاً من عام ١٨٨٩ بعد تطويرها تقنياً. وأنداك، ابتكر كارل كليك التشيكوسلوفاكي آلية الحفر الضوئي. ونشرت جريدة «الديلي جرافيك» النيويوركية أول صورة فوتوغرافية بنظام الهاف تون (١٥).

وفي خط متواز تقريباً مع ظهور الفيلم، أسفرت الجهود البحثية عن تقليص آلة التصوير من حجمها «الصندوقى» إلى أن صارت بمثابة «علبة صغيرة» تُوضع في الجيب أو تُحمل في اليد مما بشر بميلاد جيل جديد من آلات التصوير صغيرة الحجم سهلة الحمل والنقل والاستعمال. وقد تنافست بشدة المؤسسات الأوروبية والأمريكية بغية تصنيع «الكاميرات الحديثة». ورغم أهمية النجاحات الفرنسية في هذا المضمار، فإن الإنجازات الأمريكية قد اتسمت بكونها الأفضل والأيسر والأرخص. إذ أنتجت كوداك في عام ١٨٨٨ أول آلة

تصوير بها فيلم ملفوف رافعة شعار: «اضغط على الزر ودع الباقي علينا» مما أدخل التصوير الشمسى فيما نطلق عليه «الحقبة الآلية»^(١٦).

وهكذا، إذا كان النصف الأول من القرن التاسع عشر قد شهد ميلاد التصوير الشمسى، فقد شهد النصف الثانى من القرن لاسيما ريعه الأخير نضج هذه الصناعة. إذ نجم عن ذبوع الكاميرا الصغيرة الرخيصة سهلة الاستعمال وإنتاج الأفلام الملفوفة ظهور «هواة» التصوير لاسيما من الرحالة والسائحين بعد أن ظل حكرًا على «أقليات محترفة» بسبب تقنياته المعقدة وتكاليفه الباهظة. ومن ثم، تنامت حرفة التصوير الشمسى وازداد عدد المصورين وسعى المعينون بالحرفة إلى تأصيلها بمثابة «فن» واستكشاف أبعادها الإبداعية. وفى هذا المضمار، جدير بالتسجيل أن ثمانينيات القرن التاسع عشر قد شهدت «احتراف» حوالى عشرة آلاف مصوّر فوتوغرافى فى الولايات المتحدة، وأكثر من (٧٥٠٠) فى بريطانيا، وأكثر من (٦٠٠٠) فى ألمانيا. وقد جذبت هذه الحرفة الرجال والنساء معاً. ويكفى للتدليل على هذه الحقيقة أن (٢٥)٪ ممن يعملون بها فى عام ١٨٩١ كانوا من الجنس اللطيف^(١٧).

وثمة تداعيات جد مهمة قد تمخضت عن تقنيات أواخر القرن التاسع عشر الفوتوغرافية. إذ انفصلت آلة التصوير عن الحامل، ومن ثم، ظهرت «اللقطة» التى تؤخذ فى «لمح البصر» على الأقل أو فى «ثوان معدودات» على الأكثر. وبهذا، زال الزمن الذى كان «يجلس فيه الرجل لأخذ صورته فى الشمس كالصنم لا يتحرك أبداً مدة دقيقتين»^(١٨).

وهكذا، بترسيخ تقنية التقاط الصورة «فى جزء من مائة من الثانية»، لم يتمكن المصورون من أخذ المناظر الثابتة فقط، بل الأهم والأخطر، أخذ المناظر المتحركة السريعة مثل «الطيور الطائرة والخيول الراكضة والمركبات الجارية» فى أوضاع متباينة متتابعة مما مهد لميلاد «السينماتوغراف» (الصور المتحركة). وتجدر الإشارة إلى أن فكرة تصوير الأجسام المتحركة قد سارت، ولكن ببطء، بمحاذاة تصوير الأجسام الثابتة. ففي عام ١٨٥١، صور هنرى

فوكس تالبوت أول صورة لجسم متحرك باستخدام شرارة كهربائية. وفي عام ١٨٥٨، صوّر نادار أول صورة جوية من بالون. وفي عام ١٨٦٤، اخترع دو كوس دى هورون أول آلة تصوير للأجسام المتحركة وعرضها. وفي عام ١٨٧٢، التقط إدوارد مويبريدج *Muybridge* أول صورة فوتوغرافية لفرس يتحرك^(١٩). وعلى هذا الدرب، يُعد إنتاج الأفلام الشفافة الملفوفة من أهم الابتكارات التي ساعدت على تقدم «السينماتوغراف». ولأثر هذا الابتكار، استخدمه توماس إديسون - المخترع العالمى - فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة. وبهذا، كان نجاح الفيلم والآلة معاً بمثابة نقطة فارقة فى التدايعيات البصرية^(٢٠).



جورج إيستمان - مؤسس كوداك - يحمل باكورة إنتاجه من الأفلام الشفافة الملفوفة ليستخدامها إديسون فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة.

وهكذا تلاقت هذه الجهود مع الإنجازات الفوتوغرافية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر فيما تمخض عنها ظهور «السينماتوغراف» التى استكشفت «عالمًا جديدًا» من الصور. إذ سجلت مواقف متعددة من حيوات الإنسان والحيوان فى «حالة حركة» أبهرت ليس العوام فقط، بل والعلماء والفنانين أيضاً. ولهذا الإبهار، قدمت مجلة «الهلال» القاهرية فى فبراير ١٨٩٧ تحقيقاً عن «الصور المتحركة» شارحة بالتفصيل الأسس العلمية للسينماتوغراف مع وصف دقيق لآلة الصور المتحركة. وأنهت «الهلال» تحقيقها بنبوءة مفادها أن الرهان العلمى المستقبلى سيكون الصورة المتحركة الناطقة: «... صور تتحرك

وتتكلم فى وقت واحد باستخدام السينماتوغراف والفونوغراف معاً. فستأتى أيام نرى بهما العالم وحوادثه رأى العين ونحن جلوس فى غرفنا وذلك كله من معجزات هذا القرن» (٢١).

وبجانب السينماتوغراف، ثمة اختراع آخر جد مهمٌ ولد فى رحم التصوير الشمسى؛ إنه التليفوتوغراف، أى إرسال الصور الشمسية بواسطة المجرى الكهربائى من مكان إلى آخر ومن بلاد إلى أخرى مما أدخل التصوير الشمسى فى شراكة وثيقة الصلة مع الصحافة (٢٢).
ففى عام ١٩٠١، أرسل المخترع الإيطالى جوجيلمو ماركونى أول رسالة تليفوتوغرافية بالراديو من كورنول إلى نيوفاوندلاند. وفى عام ١٩٠٤، تم نقل الصور الفوتوغرافية بطريقة تليفوتوغرافية لأول مرة (٢٣).

وعلى غرار تحقيق السينماتوغراف، قدمت «الهِلال» تحقيقاً مصوراً عن التليفوتوغراف رصدت فيه التراكم البحثى الذى أدى إلى هذه التقنية حتى أصبحت «... أمراً ثابتاً لا شك فيه وهو من معجزات القرن العشرين» (٢٤). وتعقياً على تحقيق مصور آخر خاص بالتليفوتوغراف «هذا الاختراع العظيم»، وبعد عقد كامل من نبوءة «الهِلال» أنفة الذكر، وتحديداً فى مارس ١٩٠٧، راهنت المجلة مجدداً على «اختراع يرى به الإنسان صاحبه على ألوف من الأميال» (٢٥).

وفى شأن متصل، ولكن فى مجرى آخر، ظهرت أشعة رونتجن تأسيساً على الخبرة الفوتوغرافية منذ منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر التى نجحت فى النفاذ إلى «أغلفة وأغطية الصناديق ولحم الإنسان» (٢٦). وجرياً وراء تطوير هذه التقنية واستثمارها، تسارع المصورون، أو بالأحرى تصارعوا، من أجل اكتشاف ليس فقط ما فى داخل الأجسام بل ما وراءها. ويفضل الجهود المتضافرة، ترسخت خلال العقد الأول من القرن العشرين عملية «التصوير الباطنى» الذى أساط اللثام عن «... الأشياء المخبأة...» مما ربط التصوير الشمسى عضوياً بالتطور العلمى (٢٧). وتعليقاً على هذا التطور واحتماليات تداعياته توقعت

«الهلال» ما يلي: «التفنن باستخدام هذه الأشعة» لدرجة يُمكن عندها «التمييز بها بين الذكر والأنثى فى الأجنة» (٢٨).

وإذا كان التصوير الشمسى قد تبلور فى العقد الأول من القرن العشرين تقنياً وعلمياً ووظيفياً، فقد شهد ذات العقد، وتحديدًا عام ١٩٠٧، الإعلان عن ميلاد «التصوير الملون» بعد طول مخاض. وجدير بالرصد أن حلم التصوير الملون قد سيطر على هاجس المشتغلين بالتصوير الشمسى والمشتغلين به منذ اختراعه. ففى عام ١٨٤٨، باءت بالفشل أول محاولة للتصوير الملون. وفى عام ١٨٦١، نجحت جزئياً محاولة جيمس ماكسويل *James Maxwell* التى برهنت على أن جميع الألوان يُمكن اشتقاقها من رحم ثلاث مجموعات أولية وهى: الحمراء والزرقاء والخضراء. وتُعد هذه النتيجة بمثابة الركيزة الأساسية التى انطلق منها الباحثون فى هذا الشأن على اختلاف جنسياتهم حتى نجح ليبمان *Lippmann* الفرنسى عام ١٨٩١ فى إنجاز التصوير الملون ولكن بشكل غير مكتمل (٢٩). إذ أن «طريقة ليبمان» فى التصوير الملون لم تكن مناسبة للاستخدامات العلمية والتجارية. فقد استلزمت شرائح غالبية بسبب اتقان صقلها وخلو سطحها من أية نتوء. وتبلغ مدة عرضها لأشعة الشمس بضع دقائق، ولا يُمكن إزالة بعض شوائب الصورة الملونة. ولم يتوصل ليبمان إلى نقل صور شرائحه الملونة على الورق، ومن ثم، لا يُمكن تكرار نسخها (٣٠).

وفى خط متواز لهذا التقدم، عكف الأخوان الفرنسيان أوجست ولويس لوميير على الوصول لتسائج أفضل من طريقة ليبمان. وبالفعل، تحقق هذا فى عام ١٩٠٧ بابتكارهما «طريقة لوميير» فى التصوير الملون التى عاجلت كثيراً من مثالب ليبمان. ولذا، راجت على المستوى العملى. إذ كانت هذه الطريقة لا تحتاج إلى «الزئبق الشديد الغلو والمثقل كثيراً لآلة التصوير» علاوة على سرعة أدائها. والأهم أن شرائحها تكون ملونة فى حد ذاتها بعد انتهاء معالجتها كيميائياً عكس شرائح ليبمان غير الملونة فى حد ذاتها؛ إذ تراها العين ملونة بسبب تحليلها لنور الشمس الأبيض المنبعث منها إلى المقالى. ولكن عاب طريقة لوميير ما عاب أيضاً طريقة ليبمان فى أنهما لا تؤديان إلى «تكثير الصور المأخوذة على صفيحة واحدة على

الورق الفوتوغرافى. وبسبب ذلك النقص العظيم نرى حتى يومنا طريقة لومبار هذه قليلة الرواج رغماً من كمالها النسبى»^(٢١).

على أية حال، خلال العقد الأول من القرن العشرين صار التصوير الملون من «الممكنات» بعد أن كان «ضرباً من المستحيلات». وبموجبه، حقق التصوير الشمسى درجة عالية من المصداقية والاكتمال والجماهيرية عندما تمكّن من استخراج الصور باللوانها الطبيعية. وجدير بالملاحظة أن هذه التقنية كانت جد ملحة على عدة مستويات. فمن المنظور التقنى، أصبحت مطلوبة لتصوير الرسوم الزيتية والمائية خصوصاً إذا كانت ذات ألوان زاهية وتتجلى أهميتها فى «نقل الصور الكبيرة بالفوتوغرافيا لأجل التنحيس أو الزنكوغرافيا فى فن الطباعة» علاوة على المناظر الطبيعية متنوعة الألوان. ومن زاوية المصداقية، قضت هذه التقنية على «تلاعب وتفنن» المصوّرين فى معالجة سلبيات الصور التى كادت تُسمى صوراً ميكانيكية وليست فوتوغرافية «لעظم ما طرأ عليها من النقص والزيادة من قلم الرتوشية». وفى مضممار الميكروفوتوغرافيا، أضحى «اللون» مهماً للغاية فى تصوير ما يرى تحت الميكروسكوب من الأجسام الدقيقة التى لا تُشاهد بالعين المجردة^(٢٢).

وبينما كان التصوير الملون يأخذ بألباب الناس، لم تتوقف عجلة تطوير تقنيات التصوير الشمسى لاسيما آلة التصوير. وفى هذ الصدد، نجح الألماني أوسكار بارناك *Oskar Barnak* عام ١٩١٣ فى ابتكار آلة تصوير صغيرة (٣٥مم) تُسمى لايبكا *Leica* قادرة على تصوير «٣٦» صورة متتالية. ورغم استهتار كثيرين بها واعتبارها بمثابة «لعبة» ليس بإمكانها «إنجاز ما يجب»، فإنها انتشرت بسرعة فى الأسواق^(٢٣). وهكذا، بابتكار لايبكا، دخل الألمان ميدان صناعة التصوير الشمسى ومستلزماته بعد أن كان حكرأ على الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين.

وهكذا، يتضح مما سبق السمة التراكمية لاختراع التصوير الشمسى وتطور تقنياته، كما يتضح عدم احتكار دولة أو مؤسسة أو حتى أفراد لهذا الاختراع. إذ أسهمت فيه دول أوروبا

المختلفة من العالم القديم بقدر ما أسهمت فيه الولايات المتحدة الأمريكية من العالم الجديد. ورغم أن مصر، مؤسسات وأفراداً، لم تُسهم بشكل مباشر في اختراع التصوير الشمسي، فإنها وقعت في قلب الظاهرة الفوتوغرافية وتبوت فيها مكاناً سامياً على نحو ما سنعرض له في الموضوع التالي .

جاذبية مصر

ثمة ملاحظة جد مهمة يجدر تسجيلها، بادئ ذي بدء، مفادها أن مصر قد ارتبطت برباط عضوي وثيق مع التصوير الشمسي ليس فقط منذ بداياته الأولى، بل بالأحرى، منذ محاولاته الأولى أيضاً . وفي هذا الصدد، كانت مصر «المصورة» فوتوغرافياً أكثر الدول -مع إيطاليا- التي التقطتها عدسات آلات التصوير حتى غدت صورها «الشواهد» على ميلاد التصوير الشمسي وتطوره. ولا ريب أن هذه المحصلة كانت نتاجاً لتضامر معطيات الجغرافيا الطبيعية لمصر وظهيرها التاريخي الثرى ناهيك عن التحولات الجذرية التي شهدتها القرن التاسع عشر سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وفكرياً.

من منظور تقني، تمتلك مصر ظروفاً مناخية نموذجية من أجل التصوير الشمسي. ويكفي أن داجير كان يحلم بالحصول على تأثير ضوء مصر الساطع لمدة تتراوح بين دقيقتين وثلاث دقائق بغية إكمال منتج فوتوغرافي رفيع المستوى. وتُوجد عوامل عديدة تُبرر نوعية الضوء المصري. إذ أن مجموع المعطيات المناخية تُوفر تواجداً للمناخ المشمس معظم النهار ونادراً ما يعوق هذا السطوع ستائر السحب. والأهم، ندرة الترسبات الترابية^(٢٤).

وحرى بالذكر أن الكثافة الضوئية في شمال أفريقيا عموماً لها قدر من الأهمية أكبر بكثير منها في أوروبا. ويتراوح متوسط الإضاءة في مصر ما بين ١٨٠-٢٠٠ وحدة حرارية للمستيمتر المكعب سنوياً على عكس فرنسا مثلاً الذي يتراوح متوسط كثافتها الضوئية ما بين

٨٠-١٢٠. ونظرياً، تعنى هذه الاختلافات فى كمية الضوء الوقت الذى يحتاجه الشعاع من أجل التأثير بقدر كاف على السطح الحساس سواء كان المصور يستخدم الشريحة الداجيرية أو يستخدم ورقاً حساساً أو شريحة من الزجاج المضغوط^(٣٥).

ويكاد يتفق معظم المصورين على أن فصول الخريف ونهاية الشتاء والربيع تُعد «أوقاتاً مثالية» من أجل التقاط المناظر. وأجمعوا على الابتعاد عن فصل الصيف نظراً لارتفاع درجات الحرارة. وتتميز مصر بانتظام فريد فى سطوع الشمس بسبب ضآلة ترسب الشعاع الشمسى. ولذا، تندر الأمطار كلما اتجهنا إلى الجنوب بعيداً عن الدلتا. وقلما نحجب تكوينات السحب الشمس فى مصر. وتتركز هذه التكوينات فى الدلتا فقط خلال فصل الشتاء. وباستثناء القاهرة، يجد المصورون قليلاً من المضايقات بسبب السحب. ولاريب أن هذه التفاصيل المناخية تؤثر إيجابياً وسلباً فى عمليات التصوير الشمسى التى تستلزم ربع ساعة من الوقت لضبط الكادر^(٣٦).

ورغم مناخ مصر المثالى جداً للتصوير، فإن هبوب رياح الخماسين (أبريل-مايو) تمثل سلبية مناخية تُعرق عمل المصورين بخلاف ارتفاع درجة حرارة الصيف. وتكمن الخطورة هنا فى عدم استقرار «الغرفة الفوتوغرافية» خصوصاً فى تصوير المشاهد التى تحتاج عدة دقائق من أجل التقاطها. وتجدر الإشارة إلى أن آلة التصوير كانت تُثبت خلال القرن التاسع عشر على ركيزة ثلاثية الأرجل من الخشب الضعيف غالباً. أضف أيضاً، اهتزاز المنتج الفوتوغرافى بسبب عدم وضوح الرؤية إثر الرياح الترابية، وهو الأمر الذى يُمكن ملاحظته فى تجارب التصوير الشمسى الأولى^(٣٧).

وهكذا، بخلاف ارتفاع درجات الحرارة صيفاً وهبوب رياح الخماسين ربيعاً، يُشكل المناخ المصرى أحد أهم المغريات التى دفعت المصورين إلى التكالب على مصر. إذ أن قلة زمن ضبط الكادر والضوء القوى العمودى يؤديان إلى كثافة الانعكاس على الشرائح الحساسة.

وبمحاذاة هذه المزايا الفنية هبة الطبيعة، أصبحت مصر القرن التاسع عشر محطة محورية فى «الرحلة الكبرى» *grand tour* إلى الشرق بفضل امتلاكها بنية تحتية مثالية للترحال لاسيما السكك الحديدية (١٨٥٤) وافتتاح قناة السويس (١٨٦٩) علاوة على الإبحار بالسفن البخارية وافتتاح خط مرسيليا-الإسكندرية البحرى (١٨٤٠). وتبدأ هذه الرحلة خط سيرها من أوروبا مروراً بإيطاليا واليونان ثم شمال أفريقيا ومصر والشام وآسيا الصغرى^(٣٨). ولعل هذا يقودنا إلى استعراض موقع مصر والشرق الأدنى فى بؤرة التطورات والتحولات الأوربية إبان القرن التاسع عشر .

شهدت أوروبا عموماً وبريطانيا وفرنسا خصوصاً منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر تحولات جذرية فى النظم الاجتماعية والاقتصادية وأنماط التفكير . وقد تمخض عنها قلق وسط الطبقة الأرستقراطية والطبقات العليا التى انتمى إليها معظم المصوّرين الفوتوغرافيين الأوائل . وخلال حقبة الغلبان الأوربي ، أثر الشرق فى جميع مناحى الحياة الأوربية . ففى ميدان الأدب ، اجتاحت الأسواق نوع جديد من روايات الرحلات إلى الشرق ، وأصبحت الموضوعات الشرقية أمراً مألوفاً فى القصص والأشعار على اعتبار أن الشرق مهد الجنس البشرى وذو طبيعة حاملة وروحانية . ولاريب أن مثل هذه الأدبيات قد جذبت اهتمام جمهور عريض من الأوربيين ممن لم يكن فى مقدورهم توفير نفقات الترحال إلى مصر - وغيرها من بلاد الشرق - لرؤية الأماكن التى شهدت أحداثاً مقعمة بالجاذبية والغموض . وباختصار ، اتسمت هذه الأدبيات بمداخلة أحلامهم وخيالاتهم ، واستوحت موضوعاتها من الأدب الشرقى القديم المترجم إلى اللغات الأوربية من قبيل «ألف ليلة وليلة» و «رباعيات الخيام»^(٣٩) .

وبخلاف الأدبيات ، استلهمت الموسيقى الأوربية بعض موضوعاتها من العالم الشرقى . ولم تنجو الحياة المنزلية من تأثير الشرق ؛ إذ ازدانت جدران المنزل الأوربي بمزيج من الطرز والأذواق الشرقية . وزين الأوربيون حجرات الاستقبال بالمشغولات البرونزية الشرقية

والمصنوعات الفخارية وغيرها من الأعمال الشرقية المستوردة مباشرة من مصر وفارس . وأصبحت القبعات المستوحاة من العمامة الشرقية «صيحة» تنهافت عليها النساء الأوريات . ولجأ الرجال - حتى الذين لم يسافروا إلى الشرق الأدنى - إلى التقاط صور فوتوغرافية لهم مرتدين الملابس الشرقية ويدخنون النرجيلة . وعطفاً على ما سبق ، نهافت الأوريتون على التبغ الشرقى المستورد من الدولة العثمانية . وهكذا ، أضحت الشرق فى مخيلة الغرب بمثابة رمز للخصوبة وطاقة كامنة خلاقة^(٤٠) .

شهد القرن التاسع عشر تنامى ثقافة الترحال إلى الشرق الأدنى لاسيما مصر . وقد تميز هذا القرن بديناميكية بشرية إثر النهضة الصناعية والتطور التكنولوجى . وقد نجمت عن هذه التحولات ذات الإيقاع السريع والمطرّد بصمات جد مهمة فى أنماط تفكير الناس وأنماط حياتهم اليومية وسلوكياتهم . ولذا ، غدا السفر والترحال نوعاً خاصاً من «الرمزية» بدءاً من رحلة البحث عن الحقيقة والخلود ومركز الروحانيات ، وانتهاءً إلى الهروب من الجو العام السائد فى أوروبا إبان ثورات منتصف القرن . وبهذا ، أصبح الترحال إلى الشرق على قمة «الأشياء المبهرة» التى يمكن أن يقوم بها المرء . وفى بداية القرن ، كانت الطبقات الأرستقراطية فقط هى القادرة على توفير نفقات مثل هذه «المغامرة المكلفة» . ولكن بحلول منتصف القرن ، أصبح الشرق الأدنى مأهولاً بشكل متصاعد إثر توافد المجموعات الأوريتية المنظمة وعروض الرحلات السياحية لاسيما شركة توماس كوك . وقد فتحت هذه الرحلات أبواب السفر أمام أبناء الطبقة الوسطى . وبحلول ستينيات القرن ، أصبحت الرحلات إلى الشرق أمراً مألوفاً . ولكن بمرور الوقت ، أخذ السياح الجادون يشكون من الشكوى من أقرانهم «اتباع كوك» المشيرين للضجيج . أكثر من هذا ، دأب هؤلاء السياح على اتباع سلوك غير حضارى بحفر أسمائهم كنوع من «الذكرى الخالدة» على الآثار^(٤١) .

على أية حال ، غدا الترحال إلى الشرق (مصر) بالنسبة للأوريتى خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر بمثابة عادة بورجوازية تبتغى تحقيق هدف مزدوج : المعرفة وإدراك الميراث

المفقود . وفى عبارة موجزة : كانت الرحلة إلى الشرق بمثابة الرجوع إلى أصل الكون ومهد الحضارة الأوربية . ففى الشرق ، نشأت أعرق الحضارات الإنسانية من قبيل المصرية والآشورية والفارسية واليونانية والرومانية . وظهرت الديانات والقوانين والفنون . بيد أن علاقة الغرب بالشرق اتسمت بطابع أفلاطونى هيمنت عليه «الرؤية» المسبقة للشرق بشكل أكثر واقعية من المكان ذاته على نحو ما عكسته الأدبيات والرسومات للمشاهد الإثنوجرافية والأنثروبولوجية . وحتى فى الميدان الفوتوغرافى - محل الدراسة - ورغم واقعية الصور المنقطة ومكوناتها وتركيباتها ، فإنها قد «انتقيت» بعناية من خلال قاعدة عريضة من الاختيارات لتُصبح «وثائق عينية حية» تُبرهن على واقع متخيل . وبذا ، يظل الشرق أسيراً داخل خيال الغربى وفتنائه . ولم يتحرر معظم المصورين الفوتوغرافيين من صورة الشرق المحفورة فى مخيلاتهم ، وحملوها معهم إليه . وفى كلمة موجزة : أدخلوا الواقع الشرقى فى قوالبهم المسبقة . ورغم موضوعية ودقة الصور الفوتوغرافية ، فإن ما يُصاحبها من مؤثرات يُعد انعكاساً لرؤية ذاتية سابقة التكوين تمخض عنها «طمس المعنى الحقيقى للصورة»^(٤٢) .

وخلاصة القول ، تمخض عن الرحلة الكبرى وغيرها تكريس ثقافة السياحة ليس لدى الطبقات الأوربية الثرية فقط، ولكن أيضاً لدى الطبقات المتوسطة. ومن ثم، كانت آلة التصوير «رفيقة الدرب الفعالة والسريعة والصادقة» أهم أدوات السائحين والحجاج وعلماء الآثار والمستشرقين والدبلوماسيين والهواة لتوثيق رحلاتهم بصرياً. وإزاء هذا الزخم السياحى، انتقل الإنتاج الفوتوغرافى من أوروبا إلى مصر وتأسست المعامل لاستثمار هذه الظواهر وتلبية احتياجاتها الملحة^(٤٣). وبذا، تداعى عن الرحلات الأوربية تنجيب التصوير الشمسى محلياً ودولياً. إذ أصبحت صور مصر الخلاصة مطلوبة تجارياً فى الأسواق الأوربية لاسيما النواحي الأثرية والفولكلورية والأنثروبولوجية.

علاوة على ما سبق، خيِّمت على «الرحلة الكبرى» روحاً دينية غذاها من الخلف ميولاً رومانسية تقليدية شطر الشرق. إذ كان الباعث الرئيسى فى هذه الرحلة هو «الذهاب إلى الأماكن المقدسة» الوارد ذكرها فى الكتب المقدسة. وفى هذا الميدان، تجول المصوّر الإنجليزي فرانسيس فريث *Francis Frith* بين القاهرة والقدس بهدف «تزيين التوراة بالصورة». وفى عام ١٨٤٤، التقط المصوّر الإنجليزي جورج كيث *George Keith* حوالى «٣٠» صورة بأسلوب داجير وتيب لـ «دراسة الصلة بين ما ورد فى الكتاب المقدس وجغرافية الأرض المقدسة». وجدير بالذكر أن «رحلة الحج» إلى القدس سواء بمعناها التقليدى أو بكونها رحلة ثقافية إلى منابع الحضارة تُعد «رمزاً» لبحث الإنسان الدؤوب عن المثل والجذور والأرض الموعودة وجنات عدن المفقودة. ولذا، سار مسافروا الغرب إبان القرن التاسع عشر على درب الحكماء والأنبياء والرسل والحجاج والمريدين مستلهمين رحلة العائلة المقدسة. وبذا، كان فى مقدورهم إعادة معايشة هذه الرحلة وخوض التجربة الرمزية مادياً ومعنوياً^(٤٤).

ولكن، فيما وراء التعلق بالديار المقدسة، ثمة ولع بالشرق هيمن على الروح الجمعية الأوربية. وخشى الشغوفون ببلاد ألف ليلة وليلة على محو سحرها أمام طوفان المدنية. ولذا، تدافع المصورون الأوروبيون إلى الشرق لتسجيل تفاصيله الدقيقة وزخارفه الفريدة قبل أن تدمرها المدنية وتقضى على خصوصيتها. هنا، أضحت مصر رهاناً حتمياً. إذ أن أوروبا، وفرنسا بالأخص، صارت على دراية جيدة بها منذ الاحتلال الفرنسى لها (١٧٩٨-١٨٠١) وما أسفر عنه من إصدار موسوعة «وصف مصر» واكتشاف معبدى «أبو سمبل وفيلة» فى عام ١٨١٢ وفك رموز حجر رشيد (١٨٢٢) فيما تمخض عن ميلاد الإيجيبتونيا *Egypto-maine*. وبذا، قفزت «المصريات» قفزة مصيرية عملاقة. وأثناء حكم محمد على (١٨٠٥-١٨٤٨)، أدرك الأوروبيون الذين اعتمد عليهم فى تحديث مصر أنها «أرض متخمة بالثروات الأثرية». وبإيعاز منهم، ازدهرت تجارة الآثار المصرية المسروقة التى استقرت فى

أشهر المتاحف الأوربية. وفي عام ١٨٣١، أهدى محمد على فرنسا إحدى مسلتي الأقصر، ووضعتها الحكومة الفرنسية في ٢٥ أكتوبر ١٨٣٦ بميدان الكونكورد باعتبارها «أثراً فريداً من نوعه»^(٤٥).

ولم يقتصر الولع بـ «مصر القديمة» على أوروبا فقط، ولكنه امتد إلى العالم الأمريكي. ففي ٢٢ ذي القعدة ١٢٧٧هـ (١٨٦٢) التمس القنصل الأمريكي بالقاهرة من نوبار باشا (١٨٢٦ - ١٨٩٩) - ناظر الخارجية المصرية - الحصول على «ترخيص بأخذ صورة الحجر الأثري المثلث الحروف الكائن في دار الآثار الخديوية لإرسالها إلى دار الآثار الأمريكية أسوة بدار آثار لندن وباريس»^(٤٦).

وجدير بالتسجيل هنا أن العمارة المصرية القديمة تمثل منذ العصور الوسطى عامل جذب للغربيين بفعل ما تمتلكه من قوة وخصائص سحرية. وفي هذا الصدد، عجزت الدراسات حتذاك عن حل لغز حسابات الهرم وكيفية بنائه بمثل هذه القياسات الدقيقة. وكان أبو الهول الصامت الهادئ ذو الهيبة - وما زال - مثار إعجاز مزوجاً بالرهبة لدى الغربي حتى صار يُكنى بـ «أبي الرعب». وحسب الرؤية الغربية: «يقف أبو الهول شامخاً ينظر إلى الشرق، وهو في حالة يقظة دائمة، ولم يغفل له جفن عند وصول قميمز أو نابليون». ولذا، لا تُوجد كلمات أو مداد أو أقلام يُمكنها وصف الغموض والجازبية الكائنة في أبي الهول^(٤٧).

ومن المفارقات، بينما كان شامبليون يعكف على حل طلاسم حجر رشيد من ناحية، كان داجير يجرى تجاربه على اختراع آلة التصوير من ناحية ثانية. وبإيجاز الأول مهمته، دشّن علم المصريات. وبنجاح اختراع الثاني، قدّم لهذا العلم الوليد أحد أهم وسائل التوثيق، ولحظتئذ، نشأت علاقة حميمة بين التصوير الشمسي والآثار المصرية. وإذا كان علم المصريات قد شهد أكثر من أي علم آخر انقلاباً جذرياً بسبب ظهور التصوير الشمسي، ففي المقابل، تطورت تقنيات الأخير لتتماشى مع احتياجات هذا العلم.

عند هذا الحد، أدركت أوروبا، لاسيما النخبة والعلماء، أهمية التراث المعمارى المصرى، وتولدت لديهم رغبة عارمة فى الحصول عليها دون الانتقال لرؤيتها على الطبيعة. ولذا، اجتذبت آلة التصوير إلى مصر من هذا المنطق وذاك المنطلق. ويكفى للتدليل على أهمية اختراع التصوير الشمسى الوليد فى فك رموز اللغة المصرية القديمة أن نقبس بعضاً مما ورد فى خطاب فرنسوا أراجو *Francois Arago* - أحد أبرز العلماء الفرنسيين - الذى ألقاه يوم ١٩ أغسطس ١٨٣٩ فى المعهد العلمى بباريس أمام الرعيل الأول من مستخدمى آلة داجير: «... لو كان التصوير الشمسى قد اخترع عام ١٧٩٨، لكان لدينا اليوم صور أمينة عن عدد لا بأس به من اللوحات الجدارية الهيروغليفية التى حُرم منها عالم العلماء إلى الأبد بسبب جشع العرب* وسادية بعض المسافرين المصابين بمرض الرغبة فى التدمير. ومن أجل نسخ الملايين والملايين من النقوش الهيروغليفية التى تكسو الجدران الخارجية للأثار الضخمة فى طيبة ومفيس والكرك... إلخ، كنا فى حاجة إلى سنوات وسنوات وكتائب من الرسامين. ولكن مع ظهور آلة داجير للتصوير الشمسى، صار من الممكن لرجل واحد فقط أن يقوم بهذا العمل الضخم». وبذلك، تحل مساحات كبيرة من النقوش الهيروغليفية الحقيقية محل النقوش الهيروغليفية المزيفة أو التى هى من «محض الخيال، وسوف تتفوق هذه الصور فى مصداقيتها وألوانها الطبيعية على رسومات أمهر الفنانين، والصور الشمسية بعد أن خضعت فى تشكيلها إلى قواعد الهندسة، سوف تسمح بمساعدة عدد قليل من المعطيات بتصوير الأجزاء الأكثر ارتفاعاً وأكثر الواجهات صعوبة للوصول إليها». أضف أيضاً، تميز المنتج الفوتوغرافى بالاعتصاد فى النفقات^(٤٨). ومنذ ذلك الحين، لم يعد رواد المصريات فى حاجة إلى استلهاهم الرحلات أو استخدام الألوان المائية أمام موضوعية الصور الشمسية. إذ أن اختراع داجير سينقل به «صورة أمينة» الطبيعة الصماء من نقوش دقيقة وتمائيل وآثار باتقان ودقة على عكس الرسومات التى تُحاكى الطبيعة. وفعلاً، بحلول

* يقصد أراجو بالعرب «المصريين». وينم المعنى عن عنصرية ونظرة علوية.

منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر ، أثنى الكثير من الفنانين والمفكرين والكتاب على تفوق الفوتوغرافيا على غيرها من وسائل الإعلام الجرافيكية^(٤٩) .

وفى خط متواز مع هذه التطورات ، شهد القرن التاسع عشر نمو الدراسات الشرقية إثر إصدار كتاب «وصف مصر» فى ٢٣ مجلداً من تأليف «١٧٠» عالم من علماء المعهد الفرنسى الذين كانوا مرافقين لحملة بوناپرت على مصر . وقد قام هؤلاء بدراسة شاملة ومفصلة عن مصر من كل نواحيها . ولذا ، صار هذا الإصدار الفريد من نوعه مرجعاً رئيسياً لكل الدراسات الشرقية اللاحقة . وقبل «وصف مصر» ، قامت معظم النظريات عن الشرق الأدنى على أساس الروايات السابقة للحجاج والأعمال شبه العلمية التى كتبها الرحالة الذين جابوا الديار الشرقية إبان القرن الثامن عشر . ولكن بعد صدور «وصف مصر» ، ظهر جيل من المستشرقين الذين كتبوا عن الشرق الأدنى خصوصاً ومصر بالأخص بـ «مزيد من العلمية»^(٥٠) .

وهكذا ، انحصرت لعبة الاستشراق الجديدة فى أيدي الفرنسيين والبريطانيين . ورغم انكباب الغربيين على دراسة لغات وثقافات الشرق الأدنى - وعلى رأسها مصر - وازدهار فقه اللغة المقارن ، فإن حصاد التجربة الاستشراقية لم يعمق الفهم الغربى للشرق . وغدا الاستشراق يعنى دراسة «من هم دون المستوى» ثقافياً وعرقياً . وظهرت العقائد العنصرية والأفكار المسبقة التى هيمنت على معظم المستشرقين وحالت دون المضى قدماً فى طريق البحث العلمى الموضوعى . إذ انطلقوا فى أحكامهم واستنتاجاتهم على أساس التفرقة بين «نحن» و «هم» لإثبات أن الحضارة الغربية متفوقة على الحضارة الشرقية . ولذا ، أمست معظم النتائج الاستشراقية مغلوطة^(٥١) .

ورغم الإقرار بالهوة التكنولوجية بين الشرق والغرب إبان القرن التاسع عشر ، فإن الشرق يُمثل عالماً مستقلاً بذاته يمتلك ثقافة مستقلة بعينها قد تكون أقل مستوى أو أكثر بدائية ، ولكنها - ببساطة - متباعدة عن الغرب .

على أية حال ، نستشف مما سبق أن الغرب إذا كان قد وضع أساساً لاستكشاف مصر القديمة، فإنه بالأحرى قد أدخل آلة التصوير فى تلك «تأسيس» مصر الحديثة. وهكذا، تعددت وتنوعت أسباب جلب التصوير الشمسى ومعداته إلى مصر منذ اختراع الآلة فى عام ١٨٣٩. وجدير بالملاحظة أن هذا الاختراع قد ظهر إلى النور فى ذروة التنافس الاستعمارى الأوروبى لاسيما بين بريطانيا وفرنسا الذى انتهى إلى احتلال مصر عسكرياً عام ١٨٨٢. فى ظل هذه الظروف، ومنذ التقاط أول صورة فى مصر يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩ لمحمد على فى الإسكندرية ، دخلت مصر دائرة التوثيق البصرى بخلفياته العلمية - السياسية والفنية - التجارية. وأخذت أفواج المصورين من شتى الجنسيات تترى تباهاً على تلك الأرض البكر فوتوغرافياً ليستهلوا طلائع إنتاجهم على نحو ما سوف نرصده فى الفصل الثانى .

الهوامش

- (١) عبد الفتاح رياض: آلة التصوير، الطبعة الثانية، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٧-١٨؛
شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،
٢٠٠٨، ص ٨٨.
- (٢) ستانلى ياولر: التصوير الشمسى، ترجمة، محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى المرصفى، سلسلة الألف كتاب،
رقم ١٢٣، مكتبة نهضة مصر ومطبتها، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٣.
- (٣) استخدم ليوناردو دالفنسى (١٤٥٢-١٥١٩) تقنية «الحجرة المظلمة» فى إنجاز أعماله الفنية. ولزید من التفاصيل:
ستانلى ياولر: المصدر السابق، ص ٤٤؛ «التصوير: ليوناردو دالفنسى»، مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى،
العدد الثانى، يونيو ١٩١٣، ص ٤٢ - ٥٠.
- (٤) عز الدين محمد نجيب: التصوير علم وفن، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٧ - ٨؛ عبد الفتاح رياض:
المصدر السابق، ص ١٨-١٩.
- Nickel, Doug: "The Camera and other Drawing Machines", in Weaver, Mike (ed): Brit-
ish Photography in the Nineteenth Century, the Fine Art Tradition, Oxford University,
1989, PP.2-8.
- (٦) المقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الثامن، ١ مايو ١٨٩٢، ص ٥٥٧-٥٥٨.
- Jeffrey, Jan: Photography, A Concise History, London, 1991, P.240. (٧)
- (٨) عبد الفتاح رياض: المصدر السابق، ص ٢٠.
- Jeffrey: Op. Cit. (٩)
- Doug: Op. Cit, PP.8-10. (١٠)
- (١١) لزید من التفاصيل:
- Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver, Mike (ed): Op.Cit.,
PP.11-23.
- Jeffrey: Op. Cit., P. 241. (١٢)
- Ibid: PP.48-52. (١٣)
- Jeffrey: Op.Cit., P.241. (١٤)
- (١٥) إسكندر مكاريوس: «التصوير الحديث: القلم أو الرق»، المقتطف، السنة الثلاثون، الجزء الثالث، مارس ١٩٠٥،
ص ٢٢٤-٢٢٦.
- (١٦) المقتطف: السنة السادسة، الجزء الثامن، يناير ١٨٨٢، ص ٥٠٣؛ السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥،
ص ٣١٦؛ السنة ثالثة والعشرون، الجزء الخامس، مايو ١٨٩٩، ص ٣٩٧؛ شاكر عبد الحميد: المصدر السابق،
ص ٩٠.
- (١٧) شاكر عبد الحميد: المصدر السابق، ص ٩١.

- (١٨) أحمد زكي: «الفتوغرافية والسينماتوغراف»، السفور، عدد ١٥٣، الخميس ٩ مايو ١٩١٨، ص ٢.
- (١٩) Jeffrey: Op.Cit., PP.240-242.
- (٢٠) عبد الفتاح رياض: المصدر السابق، ص ٢١.
- (٢١) الهلال: السنة الخامسة، الجزء الثاني عشر، ١٥ فبراير ١٨٩٧، ص ص ٤٥٩-٤٦٢.
- (٢٢) المقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الرابع، يناير ١٨٩٢، ص ص ٢٧٤-٢٧٥.
- (٢٣) شاكر عبد الحميد: المصدر السابق، ص ٩٤.
- (٢٤) الهلال: السنة الرابعة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٥، ص ص ٤٧-٤٨.
- (٢٥) نفسه: السنة الخامسة عشرة، الجزء السادس، مارس ١٩٠٧، ص ص ٣٤٢-٣٤٥.
- (٢٦) المرشد: السنة الرابعة، عدد ٧، ١٤ فبراير ١٨٩٦، ص ٥٤.
- (٢٧) للجلد المصرية: السنة الأولى، عدد ٨، ١٥ سبتمبر ١٩٠٠، ص ص ٣١٧-٣١٩.
- للحيط: السنة الحادية عشرة، عدد ٨، أكتوبر ١٩١٣، ص ص ٣٣٧-٣٤٠.
- (٢٨) الهلال: السنة السادسة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٧، ص ٢٣٠.
- (٢٩) البيان: السنة الأولى، الجزء العاشر، ١٦ أكتوبر ١٨٩٧، ص ص ٣٩٣-٣٩٧.
- وعيسى: السنة العاشرة، عدد ٥، ١٩٢١، ص ص ٣٣٧-٣٣٩.
- (٣٠) رفائيل نخلة اليسوعي: «التصوير الشمسي الملون»، المشرق، السنة التاسعة عشرة، عدد ١١، ١٩٢١، ص ص ٨٠٨-٨١١.
- (٣١) نفسه: ص ص ٨١١ - ٨١٤.
- (٣٢) إسكندر مكاربوس: «التصوير الحديث: الزجاج والتصوير الأوتوكروميك»، المقتطف: للجلد الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو ١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ «التصوير الشمسي الملون»، للجلد الثاني والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.
- (٣٣) خضعت لايقا لعدة تطورات لاسيما في هندستها. وفي عام ١٩٣٥ أنتجت كوداك أفلامها الملونة «كوداكروم». وفي عام ١٩٤٧ ابتكر لاند الكاميرا الفورية. وبذا، وضعت معظم الأسس التي قام عليها التصوير.
- Jeffrey: Op.Cit., P.243.
- Zevi, Filippo: Photographers and Egypt in XIX Century, Firenze, 1984. P.13. (٢٤)
- Ibid : P.14. (٢٥)
- Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: Itinéraire descriptif, historique et archéologique (٢٦)
de l'Orient, Paris, 1861, P.905.
- Du Camp, Maxime: Le Nile, Paris, 1855, P.90. (٢٧)

الفصل الثاني

المصوّراتية

الفصل الثاني

المصوّراتية

إزاء اختراع التصوير الشمسي وتطور تقنياته على النحو آنف الوصف، لم يكن طبيعياً أن يكون من بين المصريين مصوّرون فوتوغرافيون آنذاك. ورغم ذلك، كانت مصر بؤرة جاذبة، إن لم تكن مستهدفة، فوتوغرافياً. إذ تهافت عليها المصوّرون الأجانب متعدّدو الجنسيات. وفي هذا الخصوص، نستطيع أن نميز ثلاثة أجيال رئيسية: الجيل الأول من المصوّرين وكلهم أجانب، الجيل الثاني الذي شهد دخول رعايا الدولة العثمانية الميدان بجوار الأجانب، الجيل الثالث الذي سجل انجاء المصريين إلى الاشتغال بالتصوير الشمسي وولوج الميدان بجوار العناصر المهيمنة عليه.

جيل الرواد

يبدأ تواجد الرعيل الأول من المصوّرين في مصر منذ نوفمبر ١٨٣٩ أثناء زيارة المصوّر الفرنسي فردريك جويل فيسكه *Frédéric Goupil-Fesquet* والرسام هوراس فيرنيه ومعهما آتئين من طراز داجير إلى الإسكندرية كمحطة أولى في «رحلة فوتوغرافية» إلى مصر والشام حيث بدأت من الثغر السكندري ومرت بالعريش وغزة والخليل والناصره وانتهت بالقدس بغية تجريب ما أسموه «الرسام الآلي». وبذا، كان المصوّر الرحالة أول أنماط المصوّرين الفوتوغرافيين الذين عرفتهم مصر ولم تنقطع صلاتهم بها منذئذ. ورغم قلة أعدادهم وعدم استقرارهم في مصر خلال أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر، فإنهم كانوا من رواد فن التصوير الشمسي، وُجلهم من الفرنسيين والإنجليز: فريث، لوجراي، دو كامب، جريني، تينارد^(١).

ومنذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر، استقر عدد محدود من رعيل المصوّرين الأوائل في مصر واحترفوا التصوير الشمسي وتعيشوا من ريع بيع صورهم بالقطعة سواء كانت مثبتة على لوح كرتون أو مجمعة في اليوم. وجدير بالتسجيل هنا أن جالي مونيّه الفرنسي يُعد أقدم المصوّرين المقيمين في مصر. ففي عام ١٨٥٢، كلفه والي عباس باشا

الأول (١٨٤٩-١٨٥٤) بالتنقيب عن الآثار وتوثيقها فوتوغرافياً . ولذا، أُنقن التصوير الشمسى وغادر القاهرة إلى الأقصر حيث مكث بها عقدين من الزمان. ورغم أنه مارس فى آن واحد الصيرفة وتجارة الآثار والتصوير الشمسى، فإن الأخير قد طغى حتى صار «أول من عاش بشكل جوهري من بيع الصور الفوتوغرافية لمدينة الأقصر» . ويشهد رصيده الفوتوغرافى - على قلته - بأنه مارس ممتاز لهذا الفن لاسيما الأماكن التى احتوت عمارة قديمة لأنه أضفى عليها «المعنى المحبب لكل ما هو قديم وتذكارى»^(٢).

وإذا كان مونييه أقدم المصورين المقيمين فى مصر، فقد كان الإيطالى أنطونيو بياتو Antonio Beato (١٨٢٥-١٩٠٣) الإنجليزى الجنسية أشهرهم وأغزرهم إنتاجاً. وعلى عكس مونييه الذى زاول أكثر من نشاط تجارى، كرّس بياتو حياته للتصوير الشمسى. وقد بدأ نشاطه فى مصر عام ١٨٥٧، وبعد خمس سنوات امتلك استوديو للتصوير الشمسى فى شارع الموسيقى بالقاهرة. وبدءاً من عام ١٨٧٠، استقر بالأقصر فى منزل يقع أمام فندق الأقصر استخدمه كمسكن واستوديو وبازار. وبديهيّاً، لم يكن اختيار هذا الموقع عبثاً. إذ أن الأقصر بمعابدها الشهيرة تُعد أبرز مناطق الاستقطاب السياحى فى مصر بعد هضبة الجيزة وأهراماتها. وقد استخدم بياتو خلفيات متنوعة وأحجام صور متعددة، وكان واحداً من أغزر المصورين إنتاجاً فى مصر. هذا، وقد نُشرت صوره فى معظم الألبومات السياحية المطبوعة آنذاك وحتى أواخر القرن التاسع عشر. وقد غطى إنتاجه الفوتوغرافى كل مناحى الحياة المصرية: الجغرافيا، الهندسة المعمارية، المشاهد الإثنية، الحياة اليومية، المناطق السياحية^(٣).

وإذا كان بياتو هو الأشهر والأغزر إنتاجاً، فقد خيم الغموض على الفرنسى جوستاف لو جراى Gustave Le Gray (١٨٢٠-١٨٨٢). إذ استقر منذ أبريل ١٨٦١ فى الإسكندرية، ثم غادرها إلى القاهرة فى عام ١٨٦٥ ليعمل مدرساً للتصوير اليدوى لأبناء الخديو إسماعيل وهم الأمراء توفيق وحسين وإبراهيم. ورغم استقراره ما ينيف على عقدين فى مصر ورغم أصالة إنتاجه، فإنه لم يفتح محلاً للتصوير الشمسى لا فى الثغر ولا فى العاصمة وتلاشت أصدأؤه بعد عام ١٨٦٩^(٤).

وبينما كانت صورة الفرنسي لو جىراى تتلاشى عام ١٨٦٩، سجل هذا العام ذروة المصوّر الألماني ويلهلم هاسر شميدت المقيم فى شارع الموسيقى بالقاهرة منذ أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر. إذ استغل حضور الأمير الألماني فردريك ويلهلم مراسم افتتاح قناة السويس، وقام بتصويره عدة بورترهات ذاع صيتها. إضافة إلى هذا، التقط عدة مناظر بانورامية لمدينة بورسعيد الوليدة ومنها عبر الحدود إلى فلسطين وأخذ عدة مشاهد للقدس^(٥).

وجدير بالتسجيل هنا أن «قناة السويس» منذ بدء حفرها (١٨٥٩) وحتى افتتاحها فى عام ١٨٦٩ غدت بمثابة «الصيحة الكبرى وموضوع الساعة» فوتوغرافياً وقتذاك. وقد توافد تباعاً عدد ليس بالقليل من المصوّرين إلى منطقة القناة لتوثيق عمليات الحفر والفرق العاملة والآلات المستخدمة فوتوغرافياً. نذكر من هذا القبيل: اليونانيان ج. ساروليدس G. Sarolidis ونيكولاس كوميسانوس Nicolas Kumianos والبولندى جومستين كوزلوفسكى Justin Kozlowski والإيطالى بنيامينو فاشينيللى Beniamino Fachinelli^(٦). كما سجل عدد آخر من المصوّرين الفرنسيين - حصرياً - وقائع افتتاح قناة السويس، من أمثال أوجست بيسون August Bisson (١٨٢٦ - ١٩٠٠)، أدولف براون Adolph Broun (١٨١٢ - ١٨٧٧)، أدولف ميلورون Adolph Mouillerron (١٨٢٠ - ١٨٨١)، إدوارد ولينج Edouard Welling^(٧).

وهكذا، يُعد عام ١٨٦٩ عاماً مفصلياً فى تاريخ التصوير الشمسى بمصر. إذ أنه شهد انحسار سمات الرعيل الأول من المصوّرين المتمركزين فى ثالث القاهرة - الإسكندرية - الأقصر. وفى عين اللحظة، شهد بزوغ ملامح الجيل الثانى من المصوّرين. وقد تمخض عن افتتاح قناة السويس وشيوع مناخ التحديث ازدياد عدد أبناء الجاليات الأجنبية فى جميع أنحاء مصر منساقين وراء إغراء مكاسب تجارة القطن وصناعته. وتُمثل هذه الجاليات قوة دافعة فى إنتاج التصوير الشمسى واستهلاكه بما يمتلكون من قدرات مالية ووعى بجدوى التوثيق المرئى^(٨). وإثر افتتاح القناة أيضاً، توسعت الدائرة السياحية المصرية التقليدية

المتتركزة حول نهر النيل لتشمل مدناً جديدة جذبت عدداً ليس بالقليل من المصورين المحترفين. ومنذئذ، أضحت مدينتا السويس وبورسعيد مركزاً لإنتاج التصوير الشمسى لا يقل أهمية عن القاهرة بمركزيتها والإسكندرية بجاذبيتها والأقصر بزخمها. وهنا، يبرز استديو الفرنسى هيبوليت أرنو Hippolyte Arno فى ميدان القناصل ببورسعيد وشارته «فوتوغرافيا القنال» ليكون أقدم بيوتات التصوير الشمسى فى منطقة القناة بأكملها. وقد اشتهر بتسويق مجموعة رائعة من صور قناة السويس ناهيك عن مشاهد العادات والأزياء المصرية التى التقطها على متن مركبه الصغير الذى حوله فى ذات الوقت إلى غرفة مظلمة^(٩).

المصورون الرعايا

وفى ظل هذه التحولات النوعية، لم تتجذر فقط ظاهرة «المصور المقيم المستثمر»، بل تزايدت أفواج المصورين من جنسيات شتى. بيد أن أهم مظاهر هذه المرحلة يتمثل فى ظهور رعايا الدولة العثمانية من الأروام والأرمن والشوام واليهود جنباً إلى جنب مع الجنسيات الأجنبية فى إنتاج التصوير الشمسى المصرى وتسويقه.

وثمة ما يجدر تسجيله فى الابتداء أن «المصورين الرعايا» بلا استثناء يُمثلون الجيل الأول الذى تلمذ على أيدي الرعيل الأول من المصورين الأوربيين المقيمين فى الأستانة عقب حرب القرم. وفى هذا السياق أيضاً، إذا كان المصورون الأروام لهم فضل السبق للإقامة فى مصر، فقد كان لأقربانهم الأرمن ذبوع الصيت والانتشار الملحوظ والتجاح الملموس.

فى هذه المرحلة، شهدت بورسعيد منذ سبعينيات القرن التاسع عشر استقرار الأخوين زنجاكى C&G Zangaki Brothers اليونانيين اللذين حققا إنتاجاً مهماً جداً للمسافرين والسائحين الأوائل فى هذه المحطة الجديدة الناشئة رغم عملهما بموجب تقنية كلاسيكية عبارة عن معمل - مخيم متنقل تجره الخيول^(١٠). وفى الثغر السكندرى، نلتقط أسماء يونانية إبان سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر من أمثال: أرجيروبولو Argiropulo وجون سيجالا Jean Cigala وجيورجيلاداكيس Georgiladakis^(١١). وفى عام ١٨٧٧، فتحت كلاميتا Calamita استوديو خاصاً به فى حديقة روزيتى بالقاهرة^(١٢).

ومنذ منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر، نزح المصورون الأرمن من الأستانة إلى القاهرة. وهنا تبرز ثلاثة أسماء رئيسية وهي: عبد الله إخوان، ليكيچيان، صباح. وإذا كان الأخير أقل شهرة، فقد تنافس الأولان بشدة واحتلّا معاً عرش التصوير الشمسى لما يتأهز العقدين.

ورغم ندرة المعلومات عن حياة ليكيچيان قبل استقراره في القاهرة عام ١٨٨٧، فعلى الأرجح الغالب أنه تلقى تعليمه التقنى على أيدي المصورين الإنجليز بالأستانة. والثابت أن آل عبد الله قد تلقوا تعاليمهم على أيدي المصورين الألمان بالعاصمة العثمانية. ففي عام ١٨٥٦، افتتح الألماني راباخ استوديو خاصاً به في حى بيبرال الشهير بالأستانة. والتحق فيكون عبد الله للعمل في ورشته حيث اخصّص في تلوين الصور الشمسية يدوياً. وفي عام ١٨٥٨، رحل راباخ تاركاً الاستديو لفيكون الذى استدعى أخويه كيفورك وهوسيب للعمل معه. وبهذا، ورث آل عبد الله عن هذا الألماني الإستديو وحرفة التصوير الشمسى والريادة في هذا المضمار فضلاً عن قاعدة جماهيرية من النخبة العثمانية والأجانب وممثلى البعثات الدبلوماسية الواعين بالجدوى الحضارية لهذا الاختراع الجديد. وريداً وريداً، وبفضل استخدام أحدث التقنيات، حقق الإخوة عبد الله نجاحات ملحوظة في الدوائر العثمانية والأوربية تجلّت مظاهرها في اعتمادهم ضمن مصورى البلاط العثمانى زمن السلطانين عبد العزيز (١٨٦١-١٨٧٦) وعبد الحميد الثانى (١٨٧٦-١٩٠٩) وتوجيه خديو مصر توفيق باشا (١٨٧٩-١٨٩٢) الدعوة إليهم للقُدوم إلى مصر^(١٣).

وتجدر الإشارة إلى أن دعوة توفيق لم تكن وحدها المستولة عن تأسيس الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان. إذ أن ثمة ظروف موضوعية وراء ذلك. فمنذ افتتاح قناة السويس (١٨٦٩) ووقوع مصر تحت الاحتلال البريطانى (١٨٨٢)، لاحت في الأفق مؤشرات تُنبئ بتحول مركز الثقل من الأستانة إلى القاهرة. ومنذ تدويل القضية الأرمنية في مؤتمر برلين (١٨٧٨) وتداعياتها، اتسمت العلاقات الأرمنية - العثمانية بالتوتر رغم الحميمية بين الصفوة الأرمنية والسلطات الحاكمة^(١٤).

ومهما يكن من أمر، بُعد الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان مظهر آخر من مظاهر نجاح «المصوّرين الرعية» ومزاحمة الأجانب سواء فى العاصمة العثمانية أو فى الديار المصرية. وفى الابتداء، فكر آل عبد الله إقامة «شعبتهم» فى الإسكندرية منذ نزوحهم إلى مصر أواخر عام ١٨٨٦^(١٥). بيد أنهم تنحوا عن هذه الفكرة وغادروا الثغر إلى القاهرة الشبيهة فى مركزيتها وثقلها وتركيزاتها السكانية مع الأستانة. ووقع اختيارهم على منطقة حيوية بوسط القاهرة يقطنها الأعيان والوجهاء والنخبة الإدارية. إذ استأجروا محلاً بجوار قصر نوبار باشا رئيس مجلس النظار (١٨٨٤-١٨٨٨) الكائن فى قنطرة الدكة بباب الحديد^(١٦).

وأخيراً، افتتح الإخوة عبد الله محلهم القاهرى فى يوم الإثنين ١٤ مارس ١٨٨٧ حاملين فوق ظهورهم تراثاً فوتوغرافياً ثرياً بصفتهم «أول محل» عثمانى وحالين بمزيد من الإنجازات فى هذه الديار التى يندر وجود مصوّرين بارعين بها^(١٧). وأنداك أيضاً، افتتح ليكيچيان محله فى الجهة المقابلة لفندق شبرد بوسط القاهرة، وأسس صباح محله بجانب القنصلية الفرنسية على مقربة من ليكيچيان، وهى منطقة تتركز النخبة والجاليات والجذب السياحى^(١٨).

نافس المصوّرون الرعية أقرانهم الأجانب بشدة للهيمنة على سوق التصوير الشمسى المصرى. وفعلاً نجح القطبان الرئيسيان عبد الله إخوان - ليكيچيان فى مزاحمة أقرانهم الأوربيين على مدى عقدين كاملين. بيد أن كلاهما قد وصل لغايته باللجوء إلى وسائل مغايرة. إذ باستثناء مساواتهما فى المهارات التقنية والإنتاجية المتميزة، استثمر الأول رصيده من العلاقة الوثيقة مع السلطة العثمانية، بينما ارتقى الثانى فى أحضان السلطة الاحتلالية.

فى هذا الإطار، كانت بورتريهات القيادة العثمانية باكورة إنتاج الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان. وطبيعياً، كان «البرنسات الفخام» فى طليعة زوار هذه المؤسسة لرؤية معروضاتهم «واشتروا منها مقداراً عظيماً من تصاوير رجال السلطنة العثمانية». وتطلع آل عبد الله إلى تصوير الخديو توفيق والأمراء وكبار رجالات الحكومة المصرية والمندوب العثمانى أحمد مختار باشا الغازى^(١٩). وفعلاً، التقط الإخوة عبد الله صورة الأخير أثناء

زيارة محلهم يوم الأحد ٣ أبريل ١٨٨٧ بصحبة أمراء الأسرة الخديوية الذين اشترىوا الجديد من «تصاوير رجال السلطنة السنية العثمانية»^(٢٠).

وهكذا، استغل آل عبد الله رصيدهم الإيجابي لدى سراى يلديز بالاستانة ومراى عابدين بالقاهرة في خطابهم إلى الجمهور القادر مادياً على تعاطي التصوير الشمسى ومغازلة مشاعرهم إزاء نجوم المجتمع آنذاك: «... فكل من يريد أن يأخذ صورته فعليه أن يُشرف المحل المذكور فيرى فيه ما يشرح الناظر من صور رجال السلطنة السنية ووزراءها الفخام وأمراءها الكرام وجميع الذين تولوا مناصب الصدارة العظمى في الاستانة العلية وغيرهم من المشهورين»^(٢١).

على أية حال، أسفرت الدعايات المكثفة لصالح المنتجات «الدقيقة الفاخرة» للإخوة عبد الله المصوّرين عن تهافت السائحين الأوربيين على محلاتهم سواء في الاستانة أو في القاهرة «حتى أنك لا ترى سائحاً أوروبياً... إلا ويقصد محلهم بناءً على شهرتهم في أوربا عموماً»^(٢٢). وإزاء هذه «الشهرة التامة» التي أحرزها هؤلاء المصوّرون في «الشرق والغرب»، بين الخاصة والعامة عيّنهم السلطان عبد الحميد الثاني «مصوّروا السراية السلطانية» بسبب خدماتهم الخاصة للسلطين العثمانيين على مدار ثلاثين عاماً خالية وجهودهم العامة من أجل «نشر التمدن» في القضاء العثماني^(٢٣).

وبينما كان آل عبد الله يحصدون ثمار هذه الخصوصية بانفرادهم حصرياً للتوثيق المرئى لزيارة الإمبراطور الألماني إلى العاصمة العثمانية في أواخر عام ١٨٨٩^(٢٤)، نجد ليكيچيان يرمى بنفسه في أحضان الإنجليز حتى صار «متعهد جيش الاحتلال» ويوقع بهذه الكنية على منتجاته. وراحت الصحافة الموالية للإنجليز والمعادية للسلطات العثمانية تُكثف دعايتها لصالحه: «تصور أنك لا تتصور جيداً إلا إذا زرت محل الخواجة ليكيچيان وشريكه الذي امناز في القطر المصري بحسن التصوير، فأقبل عليه كبار الناس من الأهالى والأجانب»^(٢٥). وعلاوة على نجاح ليكيچيان محلياً، فالأهم، أنه حظى بشرف تمثيل مصر دولياً في معرضي التصوير بباريس وشيكاغو^(٢٦).

وفى حين أضحى المصورون الرعية يتبأون قسمة هرم التصوير الشمسى، ثمة تطورات سياسية وقعت فى منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر خلخلت البنية الفوتوغرافية فى مصر. إذ ارتفعت حدة التوترات الأرمنية العثمانية بين عامى ١٨٩٤-١٨٩٦ إلى درجة الصدامات الدامية^(٢٧). وكشفت حركة «تركيا الفتاة» عن وجهها السافر المعاد للسلطات العثمانية التقليدية. وفى ظل هذه التطورات، أخذ البساط ينسحب تدريجياً من تحت أرجل آل عبد الله. ورغم موالاتهم التامة للإدارة العثمانية وإسلام بعضهم، فإنهم فى نظر الرأى العام المسلم يتمحون إلى الأرمن المارقين أعداء السلطان-الخليفة. وإزاء هذا الشعور الذى هيمن على الشارع المصرى، انحاز ليكيچيان بسرعة إلى الموجة الجديدة حتى أنه أعلن جهاراً فى الصحافة المصرية المعاصرة عن امتلاكه صور «زعماء حزب تركيا الفتاة تُرسل لمن يطلبها بثمان بخص»^(٢٨). بيد أن أهم الملامح التى انبثقت عن تطورات منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر يتمثل فى انضمام نصارى الشوام واليهود، لأول مرة، إلى عرقيات عائلة التصوير الشمسى المصرية بجوار الأجانب على شتى جنسياتهم والأروام والأرمن. وفى هذا المسار، تبرز «فوتوغرافية فينوس» لصاحبها كحيل وشركاه فى شارع كامل بالقاهرة^(٢٩)، واستديو «صابونجى إخوان» قرب استديو باسكال صباح أنف الذكر^(٣٠).

وهكذا، يتضح مما سبق أن المصورين الأجانب بمختلف جنسياتهم قد هيمنوا على سوق التصوير الشمسى المصرى تماماً لما ينيف على نصف قرن منذ اختراع الآلة وإدخالها إلى مصر عام ١٨٣٩. وعلى مدار عشرين عاماً أو أكثر، زاحم المصورون من رعايا الدولة العثمانية (أروام، أرمن، شوام، يهود... إلخ) أقرانهم الأجانب. وأخيراً، وبعد مرور سبعين عاماً على دخول التصوير الشمسى مصر، لاح التيار المصرى، عن بُعد وعلى استحياء، فى الأفق الفوتوغرافى بظهور ثلثة من أهالى البلاد وبالأخص الأقباط على خريطة المشتغلين بالتصوير الشمسى فى مصر. ومن ثم، وُضع حجر الأساس لتفعيل الدور المصرى فى عملية التصوير الشمسى على نحو ما سنعرض له فى جزء لاحق من هذه الدراسة.

جغرافيا التصوير

ورغم عدم وجود تعداد دقيق للمصوّرين في مصر عشية نهاية القرن التاسع عشر، فإن ثمة إحصاء يُشير إلى تراوح أعدادهم ما بين ٢٥٠-٣٠٠ مصوّر يتحمون إلى جنسيات متباينة على النحو الآتي: ٤٠٪ فرنسيون، ٨، ٢٠٪ رعايا عثمانيون، ٦، ١٧٪ إنجليز، ٦٪ المان ونمساويون، ٤، ٤٪ إيطاليون، ٤٪ أمريكيون، ٤٪ يونانيون، ٢، ٣٪ جنسيات مختلفة (هولنديون، بولنديون، روس، سويسريون) (٣١).

وتجدر الملاحظة هنا بأن هؤلاء المصوّرين، لاسيما الأوربيين، لم يتركزوا جميعاً في مصر، بل كانت الأخيرة بالنسبة إليهم محطة محورية في الدائرة الفوتوغرافية التي كانت تنبع من أوروبا إلى مصر وعمر بالشام والأناضول وتصب أخيراً في أوروبا. ويُلاحظ على جنسيات المصوّرين أن فرنسا وحدها استأثرت بأعلى نسبة، ويكمن تفسير ذلك بشكل مباشر في حالة الولع الفرنسي بالإرث المصري القديم. ويُلاحظ أيضاً أن فرنسا وبريطانيا قد شكلتا معاً أعلى نسبة بالقياس لجميع الجنسيات: ٦، ٥٧٪ مقابل ٤، ٤٢٪. ولاريب أن السيطرة الاستثنائية الفرنسية الإنجليزية وإن كانت تبدو مظهرًا طبيعيًا للسباق التقني بين الدولتين، بيد أنها كانت من أدوات الهيمنة الاستعمارية لقطبي الصراع الدولي في القرن التاسع عشر. ويُلاحظ أخيراً، في جنسيات المصوّرين، أن خمسهم أو يزيد قليلاً يتحمون إلى الجنسيات المنضوية تحت اللواء العثماني، وهم جميعاً من المسيحيين واليهود الذين استفادوا جيداً من مناخ التنظيمات العثمانية (١٨٣٩-١٨٧٦) والذين صاروا همزة وصل فاعلة بين أوروبا والعالم العثماني.

وفيما يتعلق بالتوزيع الجغرافي للمصوّرين على الخريطة المصرية، يُلاحظ أنهم حتى نهاية القرن التاسع عشر لم يخرجوا عن دوائر: القاهرة، الإسكندرية، الأقصر، مدن القناة. ومع انتصاف العقد الأول من القرن العشرين، نطالع في الصحافة المعاصرة اسم «ملك المصوراتي بطنطا» (٣٢). وهكذا، اتسم تمركز التصوير الشمسي في المراكز الحضرية المصرية، ولم نعثر على ما يُشير إلى تواجدهم في أية بيئات ريفية. وفي هذا الصدد، ثمة ما يُمكن إقراره بأن المصوّرين امتلكوا استراتيجيات ومعامل في الأحياء ذات الطابع الأجنبي وعلى

مقربة من الفنادق الكبرى. ففي القاهرة، تجمعت الاستديوهات في منطقة الموسيقى حول حديقة الأزبكية وفنادق شبرد وزيج والأهرامات. وفي الإسكندرية، تركزوا حول فنادق أوربا والبنينسولا والشرق وفيكتوريا وعلى مقربة من ميدان القناصل. وفي بورسعيد، نجدهم في الحى الإفرنجي، وفي طنطا بجوار محل الضبطية^(٣٣).

على أية حال، لم يظل تقوقع المصورين داخل الأحياء الراقية وبجانب القنصليات والفنادق طويلاً، إذ أنهم سرعان ما خرجوا من هذه الشرقة وتحركوا جغرافياً إما لتلبية الاحتياجات الجديدة الناجمة عن التوسع العمراني وإما لاقتتاح فروع جديدة لمحلاتهم القديمة أو للتنقل مع مركز الثقل. فعلى سبيل المثال، افتتح الإخوة عبد الله بعد مرور أكثر من سنتين ونصف على وجودهم بمصر محلاً جديداً في حى الظاهر على طريق العباسية لاستثمار نجاح محلهم بقطرة الدكة وفي عين اللحظة ارتباد منطقة بكر سكانياً «عذراء فوتوغرافياً»^(٣٤). وبحلول عام ١٩١٠، انتقل المصور الألماني چاك جاليتسن اشتين من منزل زنانيرى بالموسكى إلى منزل درى باشا «بميدان عابدين أمام سراى الحضرة الفخيمة الخديوية» بعد أن قضى في الموسيقى عشرين عاماً^(٣٥).

ونظراً لغلبة طابع «الترحال» على المصورين في مصر خلال القرن التاسع عشر، وحادثة حرفة التصوير الشمسى، وبسبب تعدد الجنسيات العاملة بها، لم ينخرط المصورون وقتذاك في بوتقة طائفية أو ثقافية مختصة بهم ولم يتمركزوا في نطاق جغرافى محدد. وفي الأغلب الأعم، اتسمت منظومة العمل الفوتوغرافى بالطابع العائلى ممارسة وورثة. على سبيل المثال، كان أحد الأخوين زانجاكى ببورسعيد يلتقط الصور والآخر يُظهرها ويستخرجها^(٣٦). وكانت زوجة المصور الإيطالى أنطونيو بياتو منوطاً بها كفاءة الأعمال الإدارية والتسويقية^(٣٧). وكانت زوجة المصور أرستيد دل فكيو بشارع المدايق «مستعدة لتصوير السيدات المصريات فى منازلهن»^(٣٨). وفي أحيان نادرة، استعان البيت الفوتوغرافى بخبرة من خارجه على نحو ما فعل المصورون كحيل وشركاء عندما استحضروا لمحلمهم

«... مصوّر مخصوص من أبرع المصوّرين فى لندرة لانتقان التصوير وتحكيم وضع المصوّرين...» (٣٩).

ولم يقتصر عمل المصوّرين على مزاولة حرفة التصوير الشمسى فقط، ولكنهم تربحوا أيضاً من بيع آلات التصوير والمواد الكيميائية الخاصة بهذا النشاط. أضف أيضاً، أن حرفة التصوير قد انصقت فى أحيان كثيرة بحرفة الحفر النحاسى (الزنكوغراف) (٤٠). وجدير بالتسجيل هنا أن المنتجات الإنجليزية - الفرنسية المتعلقة بالتصوير الشمسى ظلت تغطى السوق المصرى حتى نهاية الحرب العالمية الأولى. وفى أعقابها، ظهرت منتجات إيستمان كوداك الأمريكية بتنوعها ورشاقتها وسهولتها وإغراءاتها لتكتسح السوق. وقد كثفت كوداك حملتها الدعائية وغازلت الجمهور المستهلك عبر الصحافة المعاصرة بأساليب شتى: «إذا أردتم النجاح فى التصوير الفوتوغرافى استعملوا فقط البضائع الأمريكية.. آلات تصوير (كوداك).. شريط التصوير (فلم) (كوداك).. اطلبوا الكتالوج يُرسل لكم مجاناً من محل (كوداك)» (٤١).

آلة الفوتوغرافية، لم تصبح ثانوية

بل ضرورية

إن هذه الآلة رفيق مجلى يدون بإخلاص كل ما يلقى عليه
فى الحياة من صور أهلك وأصدقائك ومن زخاتك اليومية
وأفلاك وأهالك والرواية والمناظر الجميلة التى تمر كل يوم تحت
لظرك ولتى تفقد ذكرها إذا لم تكن معك آلة كوداك



فعلبك بشركة كوداك
المساحة المصرية
بميدان الأوبرا
وبمساحة شبرد بمصر
اطلب الكتالوج يرسل لك مجاناً



إذا أردتم النجاح فى التصوير
الفوتوغرافى استعملوا فقط
البضائع الأمريكية
آلات التصوير (كوداك)
شريط التصوير (كوداك)

وبجانب الإجراءات التقنية، لعبت كوداك على الأوتار النفسية: «... إن استعمال آلة كوداك يجعلك تقضى أيامك براحة وهناء. وتُحَفِّكَ بصور تُضَاعِفُ سرورك وتُذَكِّرُكَ بأيام اللعب في ماضيك»^(٤٢). زد أيضاً، لجوء كوداك إلى وسيلة الـ «تنزيل الهائل» في أسعار آلاتها كحافز إغرائي على الشراء. فمثلاً، انخفض سعر آلة التصوير للجيب من ٢٦٠ إلى ٢٠٠ قرش صاغ، وانخفض سعر آلة التصوير «جنيور» ثمرة واحد من ٤٩٥ إلى ٣٦٠ قرش صاغ^(٤٣). ورفعت كوداك شعار: «الآلة الفوتوغرافية لم تُصَبِّحْ ثانوية بل ضرورية». أكثر من هذا، فإنها «... رفيق عملي يُدُونُ بإخلاص كل ما يلذ لك تدوينه في الحياة من صور أهلك وأصدقائك ومن نزحاتك اليومية وأسفارك وألعابك الرياضية والمناظر الجميلة التي تمر كل يوم تحت نظرك والتي تفقد ذكرها إذا لم تكن معك آلة (كوداك)». وتجدر الإشارة إلى أن كوداك قد شغلت موقعاً بؤرياً في ميدان الأوبرا وعمارة شبرد بالقاهرة وفي شارع شريف باشا بالإسكندرية^(٤٤). وفي هذا الصدد، تخيرت كوداك الموسم الصيفي ورواج الحركة السياحية للدهاية لمتجاتها: «... إذا أردت السفر لاتقاء حرارة الصيف المحرقة، فاقتنِ آلة تصوير ماركة كوداك». وفوق هذا، روجت لمنظار ماركة «زيس» لأنه يُساعد السائح على «رؤية الوديان وجمال الطبيعة عن قرب». ومن ثم، يسهل أخذ المشاهد التي تروق لك لتحفظها عندك تذكراً لسياحتك. اشترِ آلة التصوير كوداك ومناظر زيس لتكون سائحاً بحق»^(٤٥).

وإذا كانت كوداك قد انطلقت من فكر مؤسسي ومنظومي استوعب ثقافة الاستهلاك في السوق المصري، فإنها استندت على رصيد خبرة السابقين في هذا المجال. ففي الابتداء، أرسى الإخوة عبد الله منذ أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر قاعدة الخضم على الصورة الجماعية. ففي حالة تصوير ثلاثة أشخاص معاً، وأراد كل منهم الحصول على صورته منفردة، تُخَصَّم نسبة ٣٠٪ من قيمة كل دسنة. وكلما ازداد عدد الأشخاص المتصوِّرين، كلما انخفضت القيمة المدفوعة «ولا يخفى ما في ذلك من التوفير على أصحاب

العائلات». علاوة على ذلك، دأب آل عبد الله المستهلك الفوتوغرافي بجاذبية الصورة «المصغرة» وفخامة الصورة «المكبدة»^(٤٦).

وإذا كان آل عبد الله قد وضعوا قواعد جذب الجمهور عن طريق الخصم والتصغير والتكبير، فقد وضع جاره في قنطرة الدكة المصوّر الإيطالي سكوناميليو قاعدة الإبهار بالتحفيزات. وقد استقر هذا المصوّر في مصر بعد أن أتقن فن التصوير في باريس ولندن ومارسه بنجاح في الأستانة حتى نال «من فيض الإحسانات الشاهانية النيشان المجيدى والرتبة الثانية المتميزة». وبخلاف رصيده التقني والدعائي، كان الجديد لدى سكوناميليو الذي أغرى به جمهور التصوير الشمسي يتمثل في استخدام مجموعة شائقة من خلفيات الصور: «... ومن جملة مصنوعاته العجيبة تمثيل جزء غابة من إحدى غابات أواسط إفريقيا فيها صورة السايح الشهير شفنغورت... بغاية الاتقان والمهارة بحيث يُخيّل للناظر أنه يُشاهد الطبيعة نفسها وخلاف ذلك من الرسوم الكثيرة الغريبة الشكل العجيبة التوقيع...»^(٤٧).

علاوة على ما مضى، دأب المصوّر صابونجي الميوني يريق الصور الملونة يدوياً قبل ابتكار تقنية الألوان^(٤٨). وبعد ابتكار هذه التقنية، اشتهر بها جميع استديوهات ريزر وبندر في الإسكندرية والقاهرة وانفرادهم بالريادة في تصوير البورتريهات الملونة^(٤٩). ولجأت محلات عزيز ودوريس بالإسكندرية إلى استدعاء خبراء في التصوير الشمسي «من أشهر عواصم أوربا»، وبهذه المناسبة أهدت ثلاث صور بدون ثمن ولا مقابل تعطى «مجانياً» لمدة عشرة أيام فقط (٥-١٥ أبريل ١٩٠٩) لكل صورة مكبدة (٣٠×٤٠ سم أو ٤٠×٥٠ سم) داخل دايكر كرتون أو داخل برواز^(٥٠). وراهن محل دمار على صيحة «الصورة المكبدة» وركز عليها في الدعاية لمنتجاته الفوتوغرافية. وفي هذا الشأن، أثنت الصحافة المصرية المعاصرة على قسم التصوير الشمسي به لاسيما «تكبير الصور الشمسية تكبيراً دقيق الصنع حتى حجم ٥٠ إلى ٦٠ سنتيمتراً منقولة عن أية رسوم كانت تمثل جماعات أو مناظر»^(٥١).

وأخيراً، ينتهى وداد شقير إلى الخطاب النفسى والشخصى فى مغازلة الجمهور المستهلك: «... إذا أردت أن تهدى صورتك تذكّاراً إلى حبيب أو قريب وأن تكون الصورة مصنوعة على أحدث منوال وأجد أسلوب، فعليك بزيارة المصوراتى وداد شقير...»^(٥٢).

وهكذا، حصدت كوداك ما أرساه السالفون فيما يخص وسائل الإغراء والدعاية لتقنياتها ومنتجاتها الفوتوغرافية. وإزاء اكتساح كوداك السوق المصرى، رفع المصورون المنافسون شعار «تصوروا مجاناً»، ولكن، شريطة أن تُدخّنوا سجاير «معدن اكسترا - معدن عال - عباس مذهب - كيف سعر ٤ قروش من فابريكة خريستو كاماسيميس...». وتفسير ذلك أن الشركة الشرقية قد التهمت سوق الدخان والسجائر على نحو ما فعلت كوداك فى التصوير الشمسى وفى ذات التوقيت. ولذا، نشأت شراكة بين المتضررين من متجى السجاير وصناع التصوير الشمسى. وبالتالي، يحقّ لدخلى الأنواع آتفة الذكر، التصوير مجاناً فى استديوهات جاكوب وميلبوينس وشركاه إذا كانوا من أبناء الإسكندرية، وفى استديوهات المصور إيران والشركة الوطنية المصرية للتصوير الفوتوغرافى وفروعها إذا كانوا من أبناء القاهرة، وفى استديوهات أنجلو-أمريكان إذا كانوا من أبناء بورسعيد^(٥٣). ويُعلن مصوراتى لندن بمصر الجديدة عن استعدادة «... لتصوير الزائر حسب رغبته وإجابة طلبات العائلات لتصويرهم وهم فى منازلهم ، وهو يُصوّر نهاراً على ضوء الشمس وليلاً على ضوء الكهرباء كمصورى أمريكا...»^(٥٤).

على أية حال، لم يكن الطريق ممهداً أمام المصورين للتوغل بهذا الشكل فى السوق المصرى واستقطاب الجمهور «المسلم» تحديداً لاستخدام هذه «البدعة». إذ أن ثمة صدام شائك نشب بين المجتمع المسلم بمبادئه المتوارثة وبين التصوير الشمسى الوافد من «أوروبا المستعمرة». ولذا، استلزم التوفيق بين الوافد والموروث جهداً، واجتهاداً ، على نحو ما سنعرض له فى الفصل الثالث .

الهوامش

- (١) Perez: Op.Cit., PP.159-160, 163-165, 173-174, 226.
- (٢) Ibid: P.195.
- (٣) Ibid: P.131.
- (٤) ثمة آراء تُرجح أن لو جرى أهمل التصوير الشمسي لصالح التصوير اليدوي حيث أنه كان قد تعلم في شبابه التصوير اليدوي في أنتيليه بول دولاروش. علاوة على ذلك، كان من دعاة عدم تتجيز التصوير الشمسي.
- Janis, Eugénia Parry: *the Art of French Calotype, with a Critical Dictionnary of Photographers 1843-1870, Princeton, 1983, P.204.*
- (٥) Perez: Op.Cit., P.174 .
- (٦) Ibid: P.139 - 140, 161, 216 .
- (٧) Ibid: P.138, 141, 197, 230 .
- (٨) Graham-Brown, Sara: *Image of Women: the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York, 1988, P.55.*
- (٩) Perez: Op.Cit., P.127.
- (١٠) Ibid: P.233.
- (١١) Ibid: P. 126, 148, 167.
- (١٢) Ibid: P. 146.
- (١٣) روبرت جبه چيان: «تطور التصوير الضوئي (الفوتوغراف) في الشرق الأوسط»، كيغارت، النشرة السنوية، الكتاب السادس، حلب، ٢٠٠٢، ص ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤.
- (١٤) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية في الدولة العثمانية ١٨٧٨-١٩٢٢، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٢-٢٥.
- (١٥) القاهرة: عدد ٣٠٤، الثلاثاء ١٤ ديسمبر ١٨٨٦، ص ٢.
- (١٦) نفسه: عدد ٣٤٦، الأربعاء ٢ فبراير ١٨٨٧، ص ٢؛ عدد ٣٦١، الأحد ٢٠ نوفمبر ١٨٨٧، ص ٢.
- (١٧) نفسه : عدد ٢٨١، الثلاثاء ١٥ مارس ١٨٨٧، ص ٣.
- (١٨) روبرت جبه چيان : المصدر السابق، ص ٢٧٤.
- (١٩) القاهرة : عدد ٢٩١، الأحد ٢٧ مارس ١٨٨٧، ص ٢.
- (٢٠) نفسه : عدد ٢٩٨، الثلاثاء ٥ أبريل ١٨٨٧، ص ٢.
- (٢١) نفسه : عدد ٤٤٧، الخميس ٢ يونيو ١٨٨٧، ص ٤.
- (٢٢) القاهرة الحرة: عدد ٦٩٢، الأربعاء ٤ أبريل ١٨٨٨، ص ٢.

- (٢٢) نفسه: عدد ٧٢٠، الإثنين ٧ مايو ١٨٨٨، ص ٢؛ عدد ٧٢١، الأربعاء ٩ مايو ١٨٨٨، ص ٢.
- (٢٤) اثني الإمبراطور الألماني على مجموعة الصور التي التقطها آل عبد الله له وأهدتها إليه الحكومة العثمانية. ولذا، أنعم الإمبراطور عليهم بنيشان كرتون ليوروس.
- نفسه، عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص ٢-٢.
- (٢٥) المحروسة: عدد ٢١١٥، الثلاثاء ٢ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٢؛
- المشير: عدد ٩٥، السبت ٨ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨١٠.
- (٢٦) الهلال: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول ديسمبر ١٨٩٢، ص ١٢٢.
- (٢٧) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية ، مصدر سابق ، ص ٢٥-٢٠.
- (٢٨) المشير: عدد ٩٦، السبت ١٥ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨٢٠.
- (٢٩) المقطم: ٣ ديسمبر ١٨٩٦، ص ٤.
- (٣٠) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص ٧.
- (٣١) *Perez: Op.Cit., P.76;*
- Graham-Brown: Op.Cit., P.55.*
- (٣٢) المعرض: عدد ٧٤، الجمعة ١٢ أبريل ١٩٠٧، ص ٤.
- (٣٣) الاستقامة: عدد ١٢٤، ١٧ يناير ١٩٠٩، ص ٤؛
- الدليل للمصري عن القطرين المصري والسوداني، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة، القاهرة، ١٩٢٠، ص ٦٠٠، ١٠٢٢.
- (٣٤) القاهرة الحرة: عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص ٢.
- (٣٥) مصر الفتاة: عدد ٢٨٥، السبت ١ يناير ١٩١٠، ص ٢.
- (٣٦) *Perez: Op.Cit., P.233.*
- (٣٧) *Osman, Colin: Egypt Caught in Time, London, 1997, P.5.*
- (٣٨) النيل المصري: عدد ١٤، السبت ١٦ أبريل ١٩٢١، ص ١٢.
- (٣٩) المقطم: ٣ ديسمبر ١٨٩٦، ص ٤.
- (٤٠) القاهرة: عدد ٩٤٩، الإثنين ١٨ فبراير ١٨٨٩، ص ٢.
- (٤١) مجلة الروايات المصورة : عدد ٢٥، ٢٢ يناير ١٩٢٢، ص ١١٣٣.
- (٤٢) النيل: عدد ٦٣، السبت ٢٥ مارس ١٩٢٢، ص ١٨٥.
- (٤٣) مجلة الروايات المصورة : عدد ١٩، الأحد ١ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٥٨٤ .
- (٤٤) الضممار: الجمعة ٨ ديسمبر ١٩٢٢، ص ١١٩؛
- الساعة: عدد ٧١، الأحد ٤ مارس ١٩٢٣، ص ٤.

- (٤٥) عاصمة الشرق: عدد ٩، الثلاثاء ١٤ يولية ١٩٢٥، ص ٤.
- (٤٦) كانت أسفار عبد الله إخوان كالأتي: جنيه مصرى واحد لدسته الصور الصغيرة وجنيهان لدسته الصور الكبيرة.
- القاهرة: عدد ٦٨٩، الأحد ١ أبريل ١٨٨٨، ص ٤: عدد ٩٢٧، الإثنين ٤ فبراير ١٨٨٩، ص ٢.
- (٤٧) نفسه: عدد ٩٢٢، الأربعاء ٣٠ يناير ١٨٨٩، ص ٢.
- (٤٨) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص ٧.
- (٤٩) أنيس الجليس: السنة الحادية عشر، الجزء الأول والثانى، ٢٩ فبراير ١٩٠٨، ص ٦٠.
- (٥٠) وادى النيل: عدد ٢٨٧، الإثنين ٥ أبريل ١٩٠٩، ص ٢.
- (٥١) الاتحاد المصرى : عدد ٢٩٢٧، الأحد ٥ ديسمبر ١٩٠٩، ص ٢.
- (٥٢) الأفكار: عدد ٢٢٥٢، الأحد ١١ نوفمبر ١٩١٧، ص ٢: الثلاثاء ١٦ أبريل ١٩١٨، ص ٢.
- (٥٣) الشباب: عدد ١٢٧، الأحد ١ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (٥٤) أبو الهول: عدد ١٦٤، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣، ص ٢.

الفصل الثالث

المنافع والمضار

الفصل الثالث

المنافع والمضار

كانت عبارة «هذا من عمل الشيطان» أسرع رد فعل تلقائي على أول صورة التقطتها آلة تصوير داجير في منطقة الشرق الأدنى لمحمد على باشا يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩^(١). ورغم جهل الباشا بمنطق هذه التقنية وانبهاره برؤية صورته، فإن العبارة آفة الذكر تُكرّس المفاهيم والمعتقدات الدينية المتوارثة بخصوص تحريم الصور والتماثيل في المجتمع الإسلامي. وتجدر الإشارة إلى أن الرعيل الأول من المصوّرين قد اصطدم بهذه القيم ولاقى معاناة شديدة في التقاط الصور ذات الطبيعة الدينية والنسائية بالأخص. فمثلاً، تعرض المصوّر الألماني ويلهلم هامر شميدت عام ١٨٦٥ إلى مضايقات كثيرة بلغت حد الجرح من أهالي القاهرة عندما كان يُحاول تصوير قافلة الحج المصري على أطراف الصحراء في طريقها إلى مكة^(٢).

وبهذا، دخل التصوير الشمسي منذ اختراعه ومعرفة الشرق به في صدام مع تأويل موقف الإسلام من التصوير وما على شاكلته. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هي الأفكار التي كانت تُهيمن على العقل الجمعي الإسلامي زمن اختراع التصوير الشمسي وولوجه إلى الديار الإسلامية؟

الميراث الديني

في الابتداء، لم يرد نص صريح في القرآن الكريم يُحرّم التصوير أو استعمال الصور^(٣). بيد أن السنة النبوية الشريفة وحسبما أورد محمد رشيد رضا في فتواه بمجلة «المنار» عن: «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» قد تركت في هذه القضية بعض الأحاديث التي تتمحور حول القضايا الآتية^(٤):

- ١ - تعذيب المصوّرين يوم القيامة وتوصيفهم بـ «الظلم الشديد» لأنهم ضاهوا خلق الله وتكليفهم بـ «إحياء» ما صنعوا تعجزاً لهم.
- ٢ - لعنة المصوّرين.

٣ - إنكار تعليق الستائر ذات الصور والتماثيل وإزالتها إما لأن المسلمين لم يؤمروا بكسوة الحجر والطين أو لأنها تشغل المصلى فى صلاته أو لأن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة أو كلب.

٤ - إباحة استخدام الأقمشة المزركشة بالصور فى عمل الوسائد والمستلزمات المنزلية.

٥ - إباحة تصوير الحيوانات بعد إجراء تعديل عليها كقطع رأسها حتى تصبح أشبه بالشجر.

٦ - هدم التصابيب وإزالتها.

وإزاء هذا الميراث النبوى وما ارتبط به من أثر الصحابة والتابعين ، اختلفت المدارس الفقهية الإسلامية بصدد المسألة قيد النقاش. فثمة من أفتى بالتحريم والمنع مطلقاً، وثمة من أفتى بتحريم ما أشبه الحيوان فقط على الإطلاق سواء كانت صوراً مجسمة ذوات ظل أو غير مجسمة مما لا ظل له، وهناك من أفتى بتحريم الأول دون الثانى وأجمعوا بجواز تصوير غير الحيوان مطلقاً^(٥).

تلك، كانت الخطوط العريضة للمقاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسى. ويلاحظ فى هذا المتحى أنها لم تُحرّم التصوير قطعياً ولم تُبحه كلية. كما يلاحظ عدم اتفاق الفقهاء والعلماء على رأى «جامع مانع» فى هذه القضية الخلافية الشائكة مما أدى إلى ارتباك الرأى العام المسلم بصدد التصوير الشمسى. وفى هذه الإشكالية تحديداً، أرسل مسلمو سيلان عام ١٨٩٣ يستفتون الشيخ الإنابى - شيخ الجامع الأزهر - بخصوص التصوير الشمسى من حيث «التحريم والكرامة وإمكان الإباحة وما يتفرع عن ذلك». ويرجع هذا إلى أنهم «افترقوا فرقتين بين ماثل إلى الاستعمال وبين جانح إلى نقيضه حتى خيف الشقاق» خصوصاً وأن السيلانيين من الأمم «التي لم تغلب عليها عادات التفرنج ولم يسهل عندها أمر الدين والشعائر الإسلامية». بيد أن الشيخ الأزهرى لم يرد على الاستفتاء السيلانى حتى مرّ أكثر من سبعة أشهر مما جعل «... الفتنة والشحناء تزداد يوماً فيوم...»^(٦).

وعطفاً على هذا الاستفتاء ، ناشد تركى يُسمى يحيى تلو زاده «أهل الرأى» على صفحات جريدة «الفلاح» بمدى تحريم وتحليل التصوير الفوتوغرافى . وقد جاء فى رسالته

ما يلى : «لما كان فن التصوير قد استوى على سدة البر ، فجنح الناس إليه على اختلاف الطبقات حتى تكاد لا تدخل بيتاً إلا وترى فيه رسوماً أكثرها معلق عليه أبيات من الشعر حسنة الوصف رقيقة المعانى ، رأيتُ أن أجمع ما أتوقف إليه من هذه الأبيات إفادة لمحبى الأدب . إنما التوقف فى حكم صلاحية التصوير (الفوتوغرافى) يُبطلنى عن العمل : فهل هو حرام أم حلال ؟ وهل هو المعنى فيما ورد فى الحديث (أحبوا ما خلقتم) ؟ أم الظاهر لى فهو أن هذا التصوير ليس بحرام لأنه عبارة عن أخذ الواقف أمام آلة التصوير ؟ والواقع أن الإنسان ما صور إلا نفسه ، والآلة التى تأخذ كل ما يكون أمامها سواء كان من الأشياء أم من الأشخاص . التمس من أهل الفضل إفادتى وإيقافى على الحقيقة»^(٧) . بيد أننا لم نعثر على أية ردود على السائل التركى .

وهكذا يعكس تجاهل الشيخ الإنبائى للاستفتاء السيلانى ، وكذا التماس التركى ، حساسية علماء المؤسسة الدينية المحورية فى مصر والعالم الإسلامى شطر التصوير الشمسى على خلفية الميراث النبوى والاجتهاد الفقهى . وإزاء هذ الموقف، انتقدهم محمد رشيد رضا عام ١٩١٨ فى باب «فتاوى المنار» بقوله: «... ولكنهم لا يزالون يُشددون فى صناعة التصوير نفسها على كثرة منافعها وشدة الحاجة إليها...». ومن المفارقات، أن العلماء الذين يُحرّمون التصوير، أو يكادوا، هم أنفسهم «... يسمحون للمصوّرين بتصويرهم حتى أكابر شيوخ الأزهر وقضاة الشرع والمفتين...»^(٨). وقبل هذا الرأى بأكثر من عشر سنوات، نشرت جريدة «المعرض» ملحّة صغيرة، ولكنها ذات دلالات عميقة، تعكس نقد صاحب المنار: «أراد أحد علماء الأزهر أن يُصور نفسه، فسأله المصوّراتى على أى وضع ترغب أن أصورك. فأجابه: أريد أن تُصورنى ماسكاً بيدى كتاباً أقرأ بصوت مرتفع»^(٩).

على أية حال، بعد أكثر من عقد على الاستفتاء السيلانى، أرسل عبد الكريم أفندى المصطفوى الخطيب والمدرس فى روسيا إلى «فتاوى المنار» يستفتى عن مدى «شرعية» الصور التى تطلبها الحكومة الروسية منهم لإثبات شخصيتهم عند أداء الامتحان وموقعها من الأحاديث الواردة فى النهى عن ذلك^(١٠). ومن مكة المكرمة، أرسل طويلب العلم الشريف بالحجاز أحمد عصام - وهو من مسلمى جاوة- إلى «فتاوى المنار» يستفتى «... فيما عمت به البلوى فى هذه الأزمنة من اتخاذ الصور المأخوذة من آلة الفوتوغراف

المعروف هل يجرى فيه هذا الخلاف لكونها من جملة المرقوم أم تجوز مطلقاً بلا خلاف لكونها من قبيل الصورة التي تُرى في المرأة، وتوصلوا إلى حبسها حتى كأنها هي كما تقضى به المشاهدة...». وقد أورد السائل فتوى الشيخ أحمد خطيب بن عبد المطلب - الجاوي منشأً والشافعي مذهباً - المقيم في البلد الحرام... «بالجواز مطلقاً وعللها بأنها من قبيل الصورة التي تُرى في المرأة وتوصلوا إلى حبسها... فحيثل ما حكم الصاور والمصور: هل كل منهما يأثم أم لا؟»^(١١). ومن القاهرة، بعث على عبد اللطيف إلى مجلة «الهداية» وصاحبها الشيخ عبد العزيز جاويز يستفتيه «القول الفصل في مسألة التصوير» وتفسير معنى الحديث الشريف «أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون خلق الله»^(١٢).

عند هذا الحد، باتت العلاقة بين التصوير الشمسي والدين معضلة تُورق جمهور هذه الحرفة من زاوية شرعية، وتقلق مضاجع القائلين عليها من زاوية اقتصادية. علاوة على هذا، اقتضت الاحتياجات الملحة للتصوير الشمسي من المؤسسة الدينية والعلماء أن يجتهدوا في سبيل شرعيتها.

لاريب أن عملية إسباغ الشرعية على التصوير الشمسي وتحريك الصورة النمطية المتوارثة عن الصور والتماثيل منذ ظهور الإسلام قد مرت بمراحل متعددة واستلزمت وقتاً وجهداً كبيرين. وبأدنى ذى بدء، اتفقت جميع الآراء على أن سبب «النهى عن التصوير» ينحصر في عدم عبادة الصورة بما يتنافى مع وحدانية الله عز وجل. إذ أن المسلمين الأوائل «... كانوا قريبي عهد بالوثنية وكانت الكعبة في الجاهلية مزينة بالصور المعتمدة ومنها صور بعض الأنبياء...». ولذا، أراد الشارع أن يُنسيهم تلك العبادة الوثنية التي ألفوها قروناً طوال وتغلغل في نفوسهم فنهاهم عن التصوير وتعظيم الصور. ولكن من منظور منطقي، لا يُعقل - في زمن اختراع التصوير الشمسي بعد مرور أكثر من ١٢ قرناً على ظهور الإسلام - أن «... يخطر ببال مسلم الآن أن يعبد صورة أو تمثالاً...». ومن ثم، فإن اتخاذ الصور وحملها بقصد إثبات شخصية أصحابها «لا ضرر فيه» نظراً لانتفاء «علة النهى عن التصوير». وبذا، وُضع أساس تحريك الموقف إزاء التصوير الشمسي على قاعدتي «انتفاء العلة» و «عدم الضرر»^(١٣).

وفي منظور ثان، شرعن البعض التصوير الشمسي بأنه وسيلة من وسائل معرفة القدرة الإلهية. إذ أن الله قد «أمرنا» بالتفكير والتدبر ملياً في خلق السموات والأرض وتكوين الخلق للوقوف على مدى قدرته. وهنا، يعد التصوير الشمسي من أقوى الدلائل على «عجز الإنسان أمام قدرة الخالق»^(١٤). وفي هذا الصدد، إذا كانت حلة تحريم التصوير واتخاذ الصور هي «محاكاة خلق الله تعالى»، فإن ذلك يقتضى تحريم تصوير الأشجار، وهو ما لم يحدث. وبالتالي، يعد هذا الاستثناء دليلاً على عدم تحريم التصوير «مطلقاً». وعندئذ، يكون التصوير الشمسي دليلاً إضاهياً على قدرة الخالق لأنها تظهر «... للناس شيئاً من النظام والسنن في خلق الله»، ومن ثم، لا تُعتبر تقليداً لخلقه^(١٥). وفي هذا الشأن، ذكرت مجلة الهداية ما يلي: «... ومن الصور ما تُعرف به أسرار حكم الله تعالى في خليقته كما في صور الحيوانات وأجزائها التي تحتويها كتب التاريخ الطبيعى والتشريع...»^(١٦).

وعلى صعيد ثالث، يُمكن أن يُوظف التصوير الشمسي في «حفظ حقوق شرعية كما هو الشأن في صور العرقى والأموات المجهولين التي تعرضها الحكومة على الملأ حتى يعرفهم ذوهم فنقوم هناك أحكام الموارث وأحكام الزوجية وحلول الديون المعجلة ونحو ذلك»^(١٧). وحسب محمد رشيد رضا في فتواه بالنار، يترتب على الجهل بصور أجناس بعض الحيوان جهل ما يتعلق بها من الأحكام الشرعية كاحكام ما يحل أكله منها وما لا يحل وأحكام جزاء الصيد على المحرم وغير ذلك^(١٨). وفي هذا الشأن، أفتى الإمام محمد عبده بما يلي: «وبالجمل، إنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تُحرّم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين، لا من وجهة العقيدة ولا من وجهة العمل»^(١٩).

وقد يكون التصوير الشمسي أداة لتوثيق القدوة الحسنة وما يتداعى عنها: «... ومنها تصوير الرجال ذوى الأعمال النافعة مكافأة لهم وحثاً لغيرهم للجرى على آثارهم في منفعة البلاد والعباد...»^(٢٠). وفي هذا الصدد، ذكر الإمام محمد عبده أن الفوتوغرافيا قد «حفظت من أحوال الأشخاص في الشئون المختلفة، ومن أحوال الجماعات في المواقع

المتنوعة ما تستحق به أن تُسمى ديوان الهياث والأحوال البشرية ، يصُورون الإنسان أو الحيوان في حال الفرح والرضا ، والطمأنينة والتسليم ، وهذه المعاني المدرجة في هذه الألفاظ متقاربة لا يسهل عليك تمييز بعضها من بعض ، ولكنك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهراً باهراً...» (٢١) .

وهكذا، انتهت محاولات التوفيق بين اختراع التصوير الشمسي والقيم الدينية المتوارثة إلى أن الإسلام دين ينظر دوماً إلى النتائج، فإذا كان «مضره ضرراً عاماً أو خاصاً» يُحرم تحريماً عاماً أو خاصاً. وبالتالي، فالتصوير «لا يصح عقلاً أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو إباحته على الإطلاق. فله منافع ومضار» (٢٢).

واستناداً إلى أن الإسلام دين حكمة ورفع عن آله الحرج والعسر، وانطلاقاً من قاعدة «المنافع والمضار»، وتأسيساً على القواعد الشرعية بأن المحرم لذاته يُباح عند الضرورة وأن المحرم لسد الذريعة يُباح للمصلحة الراجحة عملاً بقاعدة ارتكاب أخف الضررين وبأن للوسائل أحكام الغايات والمقاصد: «فإذا كانت الصور تتوقف عليها بعض أحكام شرعية أو معالجة طبيعية أو كشف مسائل علمية كان اتخاذها ولاشك من المرغوب فيه شرعاً، وإن كانت لمجرد الزينة أو اللهو المباح كان اتخاذها مباحاً، وأما إذا كانت تُتخذ للتعظيم والعبادة والتبرك ونحو ذلك فهي حرام قطعاً معذبٌ صانعها ومعذبٌ متخذها. وإذا كان من الصور ما يتوقف عليه بعض الأحكام الشرعية ويتضح به كثير من المسائل العلمية والتدبيرات النظامية المدنية كان تعلم التصوير فرضاً كفاثياً» (٢٣).

وقد حذر أنصار التصوير الشمسي من توظيفه فيما يتعارض مع المبادئ الدينية خصوصاً «رسوم الأنبياء وتمثيل الحضرة الإلهية والملائكة إلخ». وحذروا من استخدامه سياسياً في «إيقاظ الفتنة»، وفي تصوير «المنكرات» مثلما يقع بين الرجل والمرأة بما «يُخل بالآداب وتمزيق ديباجتها». بيد أن التحذير الأشد كان بخصوص «تصوير النساء المسلمات المقرر لهن الحجاب شرعاً» (٢٤). كما انتقد أنصار التصوير الشمسي بعض المسلمين بسبب تقليد «الإفرنج» في اتخاذ الصور للزينة والتقليد فقط دون الاستفادة منه في العلوم والأعمال النافعة. إذ أن التصوير «ركن من أركان الحضارة ترتقى به العلوم والفنون والصناعات والسياسة والإدارة، فلا يمكن لأمة تتركه أن تُجارى الأمة التي تستعمله» (٢٥).

بصمات حية

وفى الواقع ، منذ اختراع التصوير الشمسى فى أواخر ثلاثينيات القرن التاسع عشر، أخذ رعاة هذا الاختراع يتساءلون عن جدواه وكيفية توظيفه أو استثماره. وفى هذا الشأن، تبوأ العلم بضرورها المتباينة قمة المجالات التى أفادها التصوير الشمسى. ففى ميدان الطب، قدم التصوير الشمسى خدمات جليلة لهذا العلم. فمثلاً، استخدمه الأطباء فى إبراز الأشياء التى لم ترها الأبصار، كما استعمله البعض الآخر للاكتشاف عن الأمراض الجلدية. ولتأكيد هذه المنفعة، تناقلت الصحافة المصرية رواية خلاصتها: «ذهبت امرأة فى باريس إلى مصور شمسى لترسم صورتها، وبينما كان المصور يغسل الزجاجات التى رُسمت عليها الصورة نظر فى وجه الرسم حبات صغيرة فتعجب ثم رجع ونظر فى وجه المرأة فلم يجد شيئاً. فحكم على نفسه بالقصور ثم طلب من المرأة أن يأخذ رسمها مرة ثانية فرأى أيضاً تلك الحبات فى وجهها فاحتار فى أمره ولم يكشف المرأة بشئ. وبعد مضى عشرين يوماً أتت المرأة لأخذ رسمها فنظر فى وجهها فرأى علامة الحبات ظاهرة وحينئذ أدرك حقيقة الأمر وهى أن المرأة المسكينة كانت مصابة بمرض الجدرى وقد زال عنها». وبذا، أظهر التصوير الشمسى ما لم تستطع العين المجردة إدراكه^(٢٦).

كما يُستخدم التصوير الشمسى كوسيلة تعليمية فى المجالات الطبية. إذ ترتب على تطور التكنولوجيا الفوتوغرافية إمكانية التقاط «...العضو المراد بمثل لمح البصر فلا يشغلون بتصويره أكثر من جزء من ستين فى الثانية». وبهذه الألية، تمكن الأطباء من تصوير القلب فى أشكال مختلفة متتابعة مما سيعين الطلاب «أن يدرسوا كل دائرة أعمال القلب متى شاءوا...». وبعد نجاح اختبار تجربة التصوير الشمسى فى دراسة القلب، انتقل الأطباء إلى اختبارها على «كل حركات الأسماء»^(٢٧). ولا يقتصر استخدام التصوير الشمسى على النواحي التعليمية فقط، بل وظفه الأطباء كوسيلة توضيحية للتأثير عسى أن يلتزم المريض بالتعليمات عندما يرى بصرياً الفارق بين صورة الإنسان الصحيح والآخر العليل : «... وهكذا يتقبل به من واحدة إلى أخرى تاركاً لعقل العليل الحكم فى المقارنة ما بين صورتين من صحة واعتلال وضعف وإبلال حتى يكون حكمه عن روية وأوقع فى النفس من ألف عظة وعظة»^(٢٨).

وجدير بالتسجيل أن «أشعة رونتجن» و «عنصر الراديوم» يُشكلان درة التاج في علاقة التصوير الشمسي بالطب. إذ أن كلا الاكتشافين يُعزى إلى الآلة الفوتوغرافية. فموجب الأشعة، تُصور العظام والمواد الصلبة «وهي كاسية باللحم»، ولذا، صارت العمليات الجراحية لاستخراج الرصاص وجبر العظام «أسهل وأسلم عاقبة» مما كانت عليه من قبل «لأن الجراح لم يعد في حاجة إلى نبش اللحم بمسباريه ليبحث عن الجسم الغريب». وبفضل الراديوم، تصححت وتنقحت الآراء «في جملة نظريات علمية... قد تكون سبباً في إحداث انقلاب عظيم في المستقبل»^(٢٩).

وخلاصة القول، يختزل محمد رشيد رضا في فتواه بالمنار عن «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» جدوى التصوير الشمسي في الطب وفروعه وما يتصل به من علوم: «... ويتوقف إيضاح الحقائق فيها تأليفاً وتعليماً على الصور التي تظهر بها جميع الأعضاء الظاهرة والباطنة صحيحة ومريضة، فاتفقان هذه العلوم يتوقف عليها»^(٣٠).

وبجانب الطب، توثقت العلاقة بشدة بين التصوير الشمسي والفلك وتمخضت عن نقلة نوعية في هذا العلم واتساع آفاق مفردات معجمه. إذ بفضل اكتشاف الفلكيون «... ما لم يُمكنهم رؤيته من الأجرام السماوية بالمراقب المشهورة... ولأن المادة المغشى بها اللوح أشد إحساساً من شبكية العين ظهرت عليها صور لم تستطع العين البشرية إدراكها دون ذلك». ولإثر هذا، توالى الاكتشافات في القمر والمشتري وزحل والمريخ مما أحدث انقلاباً في منهجية العلوم الفلكية وفي نوعية المعلومات الفلكية، وبذا، اتخذ علم الفلك «سيراً جديداً». إذ أن التراكم المعرفي في هذا الحقل بدأ بالرصيد الناجم عن رؤية العين المجردة، واتسعت دائرته بفضل اكتشاف المراقب (المنظير). ثم اتحد الثالوث العين والتصوير الشمسي والمراقب ليقرأوا «في صفحات الكون ما خفى من أسرارهِ على كل أهل العصور الخالية... وهل في العلم أغرب من أن يُرينا ما لم نستطع رؤيته بأعظم المراقب»^(٣١).

وفى هذا الموضوع، نشرت مجلة «البيان» القاهرية فى أواخر القرن التاسع عشر تحقيقاً مصوراً عن «عجائب التصوير الشمسى» وركزت فيه على علاقة التصوير بالفلك لاسيما تصوير الأجرام والأشباح المتحركة والآلات الخاصة بذلك على علاوة على رصد درجات السرعة. وقد لخصت المجلة فى ديباجة التحقيق طبيعة العلاقة بين التصوير الشمسى والفلك بالآتى: «قد بلغت صناعة التصوير الشمسى... مبلغاً من الدقة لم يكن يخطر فى وهم إنسان أن يتوصل إلى مثله فإنهم قد بلغوا فى تقوية حسّ صفائحه إلى حد فات البصر بمسافات حتى أصبحت على الحقيقة عيناً لعين الإنسان تبصر بها ما غاب عنها دقة أو سرعة فتوصل بها علماء الهيئة إلى تصوير كثير من الأجرام لم يكن يُدرك ولا بأقوى المعظّمات ما بين مذنبات وسُدم وسيّارات من الكواكب الصغرى السابحة بين فلكى المريخ والمشتري وتوصل غيرهم إلى تصوير الأشباح فى أثناء حركاتها بحيث بلغت من السرعة أن نتناول رسم الشبح فى $\frac{1}{100}$ و $\frac{1}{1000}$ و $\frac{1}{36000}$ من الثانية» (٣٢).

ولم يقف دور التصوير الشمسى عند حد الأجرام السماوية فقط، بل تعداه إلى ما فوق البر والبحر وما تحتهما. وتعلّق «المقتطف» على نجاح تصوير أعماق البحر بقولها: «... فنبير أعمال البحر ويصوّرها صوراً فوتوغرافية واضحة يرى فيها علماء الحياة من التدقيق فى وصف أعماق البحر ما لا يروونه فى وصف أدقّ المشاهدين لها» (٣٣). وتجدر الإشارة إلى أن تصوير ما فى «تحت الماء وفى قعر البحر» يُساعد على رسم طرق الصيد، كما أن تصوير ما فى بطن الأرض يُساعد على استكشاف المناجم العميقة ومعرفة دهاليزها (٣٤). وفى أواخر عام ١٩٢٠، نشرت مجلة «الرّشيد» خبراً عن اختراع آلة تسع المصوّر ومعه آلة التصوير لأخذ صور متتّعة تحت عمق ١٠٠ أو ٢٠٠ قدم أثناء الغطس. وتعليقاً على تداعيات هذا الاختراع، ذكرت المجلة أنه «... سيكتشف أشياءً عجيبة جداً مما سيكون لها شأن عظيم فى التطور العلمى فى القرن القادم وسيعلم الإنسان أن بالبحار عجائب لا تقل أهمية من حيث دراستها عن أى شئ على وجه الأرض» (٣٥).

وهكذا ، قامت الفوتوغرافيا بدور محوري بين نقبضين : التصوير الميكروسكوبى الذى رصد صوراً مكبرة لأصغر الكائنات ، والتصوير الفلكى الذى سَجَل صوراً صغيرة لأبعد الأجرام السماوية وأكبرها .

وبخلاف مزايا التصوير الشمسى فى البر والبحر والجو، احتل مكاناً مهماً فى النطاق الأمنى. إذ أصبح احدى وسائل حفظ الأمن وتحقيق سلامة المجتمع. ونجدد الإشارة إلى أن الحكومة المصرية قد أدركت فى وقت مبكر الجدوى الأمنية للتصوير الشمسى وقامت بنشر صور المجرمين بين الناس ورجال الضبط حتى «يتعذر عليهم الفرار». والأهم، تصوير البصمات التشريحية للمجرمين ؛ «تصوير اليد وتكبير خطوطها». إذ أن هذه التقنية تُعد «أضبط أنواع العلم بصورة المجرم». والمعروف أن لكل إنسان «خطوطاً ودوائر خاصة بيديه وأصابعه لا يُمكن له تغييرها» على عكس الوجه والسحنة والملاح فيُمكن تغييرها من يوم إلى يوم . وبهذه الطريقة، لحا مجرمون كثيرون من نيل العقاب^(٣٦).

ونجدد الإشارة إلى أن إدارة البوليس كانت تعتمد فى هذا الصدد على التصوير اليدوى أو الزيتى لرسم ملامح المشتبه فيه. بيد أن هذا الأسلوب قد اعتوره «وجود بعض الفروقات الطفيفة التى قد تكون صدرت من ريشة المصور سهواً أو عن طيب خاطر، فيضيق بذلك بعض النسب ما بين الرسم وشكله الحقيقى». وهنا - تحديداً - تكمن أهمية الصور الفوتوغرافية؛ إذ أنها «شبح الحقيقة بعينها»^(٣٧).

وانطلاقاً مما سبق، عازمت إدارة البوليس بنظارة الداخلية المصرية منذ أوائل عام ١٨٨٧ على أن «تأخذ صورة أرباب الجنائيات والجرائم بالفوتوغرافيا» حيث كانت السجون المصرية تضم آنذاك حوالى خمسة آلاف مسجون^(٣٨). وقد شملت هذه العملية «أرباب الجنائيات المحكوم عليهم بالحبس والليمان والإعدام من قومسيونات الجنائيات والمحاكم الأهلية وغيرهم بأحكام انتهائية من ابتداء سنة واحدة فصاعداً...». وكان الغرض منها «... تسهيلاً للبحث عن من يتمكن من الفرار من المسجونين ومعرفة سوابق من يقع منهم فى جريمة ثانية

وتأييداً لإعدام المحكوم عليهم بالقتل^{٤٠}. ولم يقتصر الأمر على المساجين فقط، ولكنه امتد ليشمل المساجين وشبكى الإفراج عنهم علاوة على «الأشخاص الأوروبيين الجارى نفيهم من الديار المصرية... لمراقبة عدم عودتهم للديار...»^(٢٩).

بدأت المرحلة الأولى من عملية تصوير «أرياب الجرائم والجنايات» فى سجون الوجه البحرى بالمتصورة وبناها والإسكندرية وبعض مسجونى ليمان طره بالقاهرة. وتواصلت المرحلة الثانية فى سجون الوجه القبلى بينى سويف وأسيوط وسوهاج وقنا وإسنا. واستقرت المرحلة الثالثة، والأخيرة، فى القاهرة لإتمام تصوير مساجين ليمان طره^(٤٠).

وبذا، دخل التصوير الشمسى منظومة الأمن المصرى وصار أحد أهم أدواته فى «الضبط والربط». وأصبح تقليداً أن تُرسل، مثلاً، حكمدارية محافظة مصر لأقسام البوليس «مجموعة شاملة» من صور المجرمين الذين «... سبق أن حُكم عليهم بالسجن ووضعوا تحت الرقابة لحوادث السرقات والنشل ودخول المنازل بقصد ارتكاب جريمة السرقة وكسر الخزائن الحديدية...» بهدف حفظها للرجوع إليها عندما يضبط البوليس «أشخاصاً متهمين بالتهمة المذكورة وللمقارنة بينهم وبين صورهم بدلاً من إرسالهم للحكمدارية لهذا الغرض»^(٤١). ومن منظور أمنى أيضاً، تطارد إدارة الأمن العام باعة الصور المخلة بالأداب ومنها «... بعض صور فوتوغرافية لنسوة عاريات بأشكال قبيحة المنظر...»^(٤٢).

إضافة إلى ما سلف، استُخدم التصوير الشمسى منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر فى كشف المشتبه فيهم والمحتالين والنصابين والمزورين بوضع «آلة فوتوغرافية» فى كبرى المؤسسات والمحلات والبنوك^(٤٣). وتجدر الإشارة إلى أن الصور الفوتوغرافية تُعد من الأدلة القاطعة أو المرشدة على الجناة. على سبيل المثال، وقعت جريمة اغتصاب شنيعة فى المنيا يوم الثلاثاء ٨ أغسطس ١٩٠٥ لسيدة شامية تُسمى ياسمين زوجة يوسف الطباخ الشامى. وبعد اغتصابها، قتلها الجناة وألقوا بجثتها فى التربة الدمارسبه بجهة الزهرة. وقد أثبت الطب الشرعى أنها مانت «جنايماً بالخنق وكتم النفس فى آن واحد ووُجد بها ثلاثة أضلاع مكسورة. واتضح أنها قبل موتها فعل الجناة فيها الفاحشة من جهتها فى آن واحد...». وإثر

البحث الدؤوب من معاون البوليس إبراهيم أفندى رفعت فى ملابسات القضية، اكتشف وجود صورة فوتوغرافية ضمن خلجاتها كشفت عن شخصية أحد الجناة: إنه جريس أفندى الوكيل التجارى لمحمد بك راغب^(٤٤).

وثمة أصوات طالبت باستخدام «الفوتوغرافيا الجنائية» فى ترويع الجمهور بغية إبطال الجريمة قبل وقوعها على نحو ما هو معمول به فى أوربا. وفى هذا الصدد، تذكر جريدة «السلام» السكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر أن الأوربيين لا يكتفوا بنشر أخبار الجرائم فقط، ولكنهم «...يُمثلونها فى الوهم ويصوِّرونها على حسب تمثيلهم فُتُوعُ القراء جداً حتى لقد رأيناهم بالأمس صَوَّروا فى إحدى جرائدهم امرأة فى وسط باريز يسلبها جماعة من اللصوص وقد تزويوا بأزياء الشرطة فعدوا ذلك من أقطع العدوان...». وتهدف الحكومات الأوربية من وراء نشر الجريمة المصوَّرة أن «...يُرهبون به القراء حتى يخافوه ويحذروا جداً من مباشرته...». وتسخر الجريدة من الحكومة والصحافة المصرية لعدم لجوئهما إلى هذه الوسيلة الإيحائية فى منع الجريمة بقولها: «... ونحن قد عودتنا حكومتنا وجرائدنا أن نكون شجعاناً لا نرهب صورة دماء ولا السماع بقتيل»^(٤٥).

وهكذا، إذا كان التصوير الشمسى مهماً على مستوى الأمن الداخلى، فإنه قد أصبح أكثر أهمية على مستوى الأمن الخارجى، وتحديدأ، فى ميادين القتال. فمنذ حرب القرم، أصبح التصوير أحد أهم الأسلحة التى تُستخدم فى ساحات الحروب. ومن ثم، فإن أخذ «رسوم القنابل ورصاص البنادق صار ممكناً... فى حال خروج الرصاص أو الطلق من فم المدفع أو البندقية...»^(٤٦).

وُترد الصحف المصرية رواية تعكس أهمية التصوير الشمسى حريباً خلاصتها أن: «... أهل باريس فى أيام الحصار الهائل ١٨٧٠-١٨٧١ حين أحاطت الجنود الألمانية بهذه المدينة ومنعت عنها كل مخابرة واتصال بسائر مدن فرنسا وقرأها ولم ير الباريسيون واسطة لنقل رسائلهم ومخابراتهم أفضل من إرسالها مع حمام الزاجل ولكن كثرة الرسائل وقلة

عدد طير الحمام اضطرتاهم إلى تصغير حجم الرسائل ما أمكن بواسطة الفوتوغراف، فكانوا يجمعون الكتب والخطابات والرسائل ويطبعونها مصغرة بالتصوير الشمسى على ورقة صغيرة تحملها الحمامة حتى إذا وصلت بها إلى المكان المقصود أخذ القوم من هذه الورقة وكل ما فيها كأنها ما صغرت ولا كبرت»^(٤٧).

بيد أن «التصوير الجوى» يعد أبرز خدمات التصوير الشمسى عسكرياً. إذ أن تصوير طرق العدو ومكانه بهذه التقنية يُعتبر من أنفع الأمور لقواد الجيوش فى الهجوم وفى الدفاع. ورغم تواضع مستوى هذه الآلية فنياً خلال تسعينيات القرن التاسع عشر، فقد انبثقت أصوات فى الصحافة المصرية آنذاك تُراهن على الأهمية الكبرى لـ «القباب الطائرة» أو «المناطيد» (البالون) فى «الحرب القادمة بين الدول الأوربية»^(٤٨).

وفعلاً، إذا كانت حرب القرم قد وضعت أساس العلاقة بين التصوير الشمسى والميادين العسكرية، فقد جاءت الحرب العالمية الأولى لتوثق هذه العلاقة وتُمثل علامة فارقة فى تاريخ التصوير الشمسى عموماً وفى تاريخ التصوير الجوى خصوصاً. إذ نجم عن تداعيات الحرب اختراع آلة تصوير حديثة «... يُمكن بها بلوغ أقصى درجات السرعة. وقد توصلوا بها إلى تصوير القنابل أثناء انقذافها من قوّهات المدافع...». وتأسيساً على هذا، يمكن «تحسين صنع المدافع والوقوف على بعض أسرارها التى لاتزال حتى الآن غامضة»^(٤٩). وفى مصر وسعت السلطات العسكرية البريطانية من دائرة الاعتماد على المصورين الفوتوغرافيين المحترفين ذوى المهارات العالية «لإستخدامهم فى أعمال تكبير الصور واستخراجها بجهة أبى قير بالإسكندرية» وذلك فى إطار أعمال الحملة المصرية^(٥٠).

وأما فيما يتعلق بالتصوير الجوى، فقد اتسم بطابع «التسليّة» حتى قبيل الحرب العالمية الأولى. وكان يتم بواسطة طائرات بسيطة تتراوح سرعتها بين ٦٠-٧٥ ميلاً فى الساعة أو مناطيد حرة غير شديدة الصلابة تذهب حيث تنقلها الرياح. وفى يناير ١٩١٥، اخترع الفرنسيون آلة خاصة بالتصوير الجوى ذات يد رافعة على مقربة من الطيار لتشغيلها من مكان ناءٍ فى الطائرة. وقد دخلت بريطانيا الحرب العالمية الأولى ولديها خمس آلات

للتصوير الجوى فقط نوضع على جانب الطائرة وتُصوَّب نحو الهدف يدوياً. وقد حملت الطائرات هذه الآلات قبل أن تُسلَّح نفسها بالمدافع. وبحلول عام ١٩١٨، تطورت تقنية التصوير الجوى حتى أصبحت تُقدم «ما يزيد عن مليون صورة فى كل شهر إلى الجيوش المرابطة فى الجبهة الغربية» أثبتت فائدتها العظمى لدول الوفاق عند وضع الخطط الحربية^(٥١).

وجدير بالتسجيل أن التصوير الجوى كان يتم نهاراً مما يجعل الطائرة القائمة به هدفاً سهلاً لنيران المدافع المضادة للطائرات المقاتلة خصوصاً إذا كانت تقوم بتصوير منطقة محصنة وذات دفاع قوى. ولذا، انجهدت الأفكار لإمكانية إجراء هذا التصوير ليلاً. وبمرور الوقت، تقدم فن التصوير الليلي تقدماً محسوساً بعد أن كان محدوداً ونتائجه صعبة القراءة والتحليل^(٥٢). وثمة محاولات لاستعمال الأفلام الملونة فى التصوير الجوى نظراً للقيمة التى تتطلع إليها القيادات العسكرية فى الحصول على صورة جوية بألوانها الطبيعية. بيد أنها ظلت محاولات جينية لم تكتمل إلا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)^(٥٣).

ولاريب أن قيمة التصوير الجوى تكمن فى كمية المعلومات والتفاصيل التى يُمكن استخلاصها من الصورة. ولذا، يلزم أن تكون النتائج واضحة تماماً. إذ أن الصورة المطموسة أو غير الواضحة «لا تجعل مهمة قارئها شاقة فحسب، بل قد تُقوّت عليه أغراضاً قد تكون ذات قيمة حربية عظيمة، كما قد تُعرّض استنتاجاته لأخطاء كان من الممكن تلافيها». كما تتوقف قيمة المعلومات العسكرية الناجمة عن التصوير الجوى على السرعة فى إنتاج الصورة لاسيما تلك التى توضح تجمع قوات العدو ونشاطه الحربى واحتلاله للأراضى للقيام بحركات مفاجئة تكون على أعظم جانب من الأهمية إذا ما وصلت للقيادة فى الوقت، الأنسب. وفى كلمة: أصبحت الحروب الحديثة تعتمد على التصوير الشمسى فى كثير من عملياتها الحربية واستكشافاتها واستطلاعاتها^(٥٤). وبفضل الصور الجوية، يُمكن للقيادات العسكرية أن تعرف موضع الطائرة بالنسبة للهدف أثناء قذف القنابل، مقدار

تركيز الهجوم، التقدير الأولي للخسارة الناتجة فى الهدف، دفاعات العدو، الأهداف المقلدة بقصد الخداع، العمليات المتوقعة الحدوث مثل تحركات الوحدات وتجمعاتها وكذلك تحرك السفن الحربية بعيداً عن الموانئ لتجنب ضربها بالقنابل ليلاً^(٥٥).

عند هذا الحد، أضحي للتصوير الشمسى، وحسب فتوى محمد رشيد رضا آفة الذكر، «... فوائد عظيمة فى الأعمال الحربية، فلا يمكن لمن يتركه أو يقصر فيه أن يقاتل أعداءه بمثل ما يقاتلون به ولا أن يعد لهم ما استطاع من قوة - فمنها تصوير المواقع والطرق والبلاد والجيوش وما لديها من السلاح والذخيرة، ومنها تصوير من يشبه فى أمرهم أن يكونوا عيوناً وجواسيس وتقتضى الحكمة أن يجعلوا تحت المراقبة...»^(٥٦).

ولا تقتصر «منافع» التصوير الجوى على الاستخدامات الحربية فقط، بل إنه يستثمر على نطاق واسع فى الأمور السلمية. إذ بفضل اكتشاف عدة مواقع أثرية، وتستفيد منه نظارة (وزارة) الأشغال العمومية عند بدء أعمال التقوية لخزاناتها وقناطرها لدراسة أعمال الانحلال الذى أصابها، وتوظفه وزارة الزراعة فى تحديد الأراضى المنزرعة ودراسة طبيعة الأراضى. وثمة تنبؤ باتساع دائرة «منافع» التصوير الجوى حيث يمكن استخدامه فى : وضع تصميمات المدن وتعديلها وتعيين المستودعات المعدنية والمناطق البترولية وتنظيم الغابات، وسوف يساعد على وضع خطط الري وتحديد أنواع التربة، وفى بناء السدود على الأنهار ودراسة الانحلال الذى يصيب الشواطئ والسواحل والتطورات الجغرافية بصورة عامة. ولاريد أن التصوير الجوى يتميز عما سواه من الوسائل القديمة المستخدمة فى المساحة بالسرعة وقلة النفقات مع الدقة التامة. إذ فى يوم واحد يمكن تغطية مئات من الأميال المربعة بتقنيات التصوير الجوى^(٥٧).

وهكذا، يتأكد مما سبق أن «منافع» التصوير الشمسى متعددة ومتنوعة وتغلغل فى شتى مناحى الحياة حتى صارت «... من ألزم الأمور لتقدم العلوم والصنائع ولانتقان فن الحرب وتشخيص بعض الأمراض ومعرفة شكل النجوم وحجم الميكروبات ولأمور أخرى كثيرة

ملازمة للتمدن وموافقة لأشكال العمران» (٥٨). ولذا، انتشر «هذا الفن الجميل» وارتقى بدرجات حثيثة إلى أعلى مدارج الرقى بسبب «... نفاسته وجماله وكثرة فوائده ومنافعه التي عمت جميع سكان الكرة الأرضية. فالطبيب والمهندس والفلكي ورجال الحرب، كل هؤلاء يفتقرون إليه لدرس الأحوال الخاصة بوظائفهم ومهنهم بواسطته...» (٥٩).

وفي اختزال جامع مانع، تُوجز مجلة «الهلال» الآثار الإيجابية والبناءة لاختراع التصوير الشمسي على البشرية بقولها: «والخلاصة أن الفوتوغرافية قد خلقت لنا عيناً ثالثة نرى بها الحركة التي كانت تدق على صينيتنا الطبيعيتين. وباشتراكها مع التلسكوب والميكروسكوب صارت تُقربُ البعيد وتكاد تأخذ بأيدينا لنلمس الأجرام السماوية كما أنها جعلتنا نرى ما يدق على نظرنا من دقائق الأجسام. وهي الأصل في اختراع السينماتوغراف الذي أصبح من حاجات المتحضرين في كل بلاد. وهي التي فتحت للعلم باب الاجتهاد في مسألة ذرات المادة بما أظهرته من خواص الراديو. وهي التي أعانت الطب بأشعة رونتجن التي لولاها لما عُرفت. وهكذا يرى القارئ أن اختراعاً صغيراً كانت زوجة أول مخترعه تعتبر الشغل فيه ضرباً من الجنون قد ذهب أثره إلى أبعد مدى في العلم والاجتماع» (٦٠).

وبالإضافة إلى «منافع» التصوير الشمسي في ميادين العلوم والآداب والفنون آنفة الوصف، يُعد شاهد عيان على «ذكرى الحياة الشخصية» وأداة توثيقية «ناطقة تنطوي تحتها كل ما كان عليه الشخص في مدة حياته». وتتميز الصورة الفوتوغرافية غالباً بمستوى عال من المصادقية مما يجعلها «... سداً منيعاً بين الحق وبين ما يأتيه بعض المؤرخين في ذكرى الأشخاص من مفالاة وخلط وقلب الحسن إلى قبيح والقبح إلى حسن خوفاً من عتاب إن كانت ذكراهم في حياتهم وكانوا ذا سطوة في الناس أو لغرض في نفس يعقوب» (٦١).

وتمثل الصورة الفوتوغرافية مصدراً توثيقياً ويحياً فريداً وأصيلاً شريطة أن تؤخذ «بدون تكلف.. لا بتغيير في الجلوس أو تحسين في الهندام». وكلما ازدادت مساحة «الطبيعية» في الصورة، كلما ارتفعت قيمتها في التوثيق والاستتاج وإصدار الأحكام، ومن ثم، لا يقع

الباحث «... في الخيل لضياح الحقيقة...». وترسيخ تقليد تصوير المناسبات الشخصية منذ ميلاد الشخص حتى وفاته، تراكم مجموعات من الصور تُعد بمثابة «... تاريخ صامت مجيد تعجز يد أبلغ الكتاب عن أن تصف ما تصفه لعين الرائي مجسماً». أكثر من هذا، تكون هي التاريخ بعينه. ونظراً لأن التصوير الشمسي صار «في مكانة الضروريات»، وأصبح «المعلم الوحيد للخلف عن السلف الصالح»، دعا دعاة ورعاة التصوير الشمسي الجمهور ليس فقط إلى تعلم «هذا الفن النفيس»، بل أن يحمل كل منهم في «... جعبته الكوداك Kodak بدلاً من حمل علبة الدخان والسجاير والحال واحد في الحمل ولكن شتان ما بين العاملين واليتيمين»^(٦٢).

وثمة أبيات شعرية نشرتها جريدة «أبو الهول» القاهرية تحت عنوان «كلمات في سبيل الفن» بقلم مصوّر هائم، تُبلور دور التصوير الشمسي في توثيق الحياة الإنسانية^(٦٣):

أيها الهائم بالفن الجميل

ارمق الحسن بلحظ العذبات

كم مضى في العمر من غير بليل

منظر قد شيعته الحسرات

إن في التصوير تذكّار الجمال

في التصوير تخليد السرود

إن في التصوير للشعر مجال

إن في التصوير للميت نشور

الهوامش

- (١) Zevi: *Op.Cit.*, P.13.
- (٢) Perez: *Op.Cit.*, P.174.
- (٣) يُفسر البعض أن مضمون التصوير الشمسي قد ورد في الآية الكريمة: «ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكناً لم جعلنا الشمس عليه دليلاً. ثم قبضناه إلینا قبضاً يسيراً» القرآن الكريم، سورة الفرقان، الجزء التاسع عشر، الآيتان ٤٥ و ٤٦.
- ولزيد من التفاصيل حول موقف الإسلام من «التصوير»: جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، المكتبة الثقافية، رقم ٦١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ص ٥ - ١٢.
- (٤) نشر الشيخ محمد رشيد رضا في باب «فتاوى المنار» فتوى عن «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها». وقد نشرها على جزئين، هما الجزءان الخامس والسادس من المجلد العشرين، يناير وفبراير ١٩١٨.
- المنار: للمجلد العشرين، الجزء الخامس، ١٣ يناير ١٩١٨، ص ص ٢٢٠-٢٣٥.
- (٥) نفسه: للمجلد العشرين، الجزء السادس، ١١ فبراير ١٩١٨، فتوى «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها»، ص ص ٢٧٠-٢٧٣.
- (٦) النيل: عدد ٣٧٩، الثلاثاء ٢٢ أغسطس ١٨٩٣، ص ص ١-٢.
- (٧) الفلاح: عدد ٦٢١، الجمعة ٢٤ أبريل ١٨٩٦، ص ١.
- (٨) المنار: للمجلد العشرين، الجزء السادس، ص ٢٧٤.
- (٩) المعرض: عدد ٦١، الجمعة ١١ يناير ١٩٠٧، ص ٣.
- (١٠) المنار: للمجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، ٣ فبراير ١٩٠٤، ص ٨٦٠.
- (١١) نفسه: للمجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٣.
- (١٢) الهداية: السنة الثانية، الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص ٤٨٧.
- (١٣) المنار: للمجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، الأربعاء ٣ فبراير ١٩٠٤، ص ص ٨٦٠-٨٦١؛ التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ص ٣-٤؛ محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام - الشيخ محمد عبده، جزءان، مطبعة المنار، ١٣٢٤هـ، الجزء الثاني، ص ص ٤٤٥-٤٤٦؛ محمد عماره: الأعمال الكاملة للشيخ محمد عبده، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ص ٢٠١ - ٢٠٢، الهداية: الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص ص ٤٨٨-٤٨٩.
- ثمة آراء اتفقت الشيخ محمد رشيد رضا ومن قبله أستاذ الإمام محمد عبده بخصوص رأيهما في النحت والتصوير المبني على النزعة العقلية بما لا يتسجم مع الأحاديث النبوية الصحيحة. ويُلاحظ أنهما قد عللا «التحريم» بخوف الشرك، وقد اتفق ذلك في نظرهما، مع أن تلك العلة علبية: «فمازلنا نرى دولاً تُقدس صور ملوكها، بل وتعبد هؤلاء الملوك في صورهم، كما علل الحل بالمنفعة المتوخاة من التصوير، وما علمنا أن محض المنفعة العقلية بما يصلح أن يكون علة للحكم، وكان من الأولى أن يتجه إلى الأحاديث ويبحث عن

- درجة صحتها أولاً ، فإذا استقامت من هذه الناحية صار الاستدلال إليها ، ولا يجوز الاستدلال العقلى بجوارها .
عبد الله مبروك التجار : فتاوى الإمام محمد عبده - دراسة فقهية تأصيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ص ٦٣ - ٦٤ .
- (١٤) التلميذ: عدد ١٨ ، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧ ، ص ٥ .
- (١٥) المنار: للمجلد الخامس عشر، الجزء الثانى عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢ ، ص ٩٠٤ .
- (١٦) الهداية: يوتية ويولية ١٩١١ ، ص ٤٩٠ .
- (١٧) نفسه .
- (١٨) المنار: للمجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٤ .
- (١٩) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ٤٤٦ .
- (٢٠) التلميذ: عدد ١٨ ، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧ ، ص ٥ .
- (٢١) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ص ٤٤٤ - ٤٤٥ .
- (٢٢) التلميذ : ص ص ٤ - ٥ .
- (٢٣) الهداية: يوتية ويولية ١٩١١ ، ص ٤٩٠ : المنار: للمجلد العشرون، الجزء السادس، ص ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .
- (٢٤) التلميذ: ٦ مارس ١٩٠٧ ، ص ٥ .
- (٢٥) المنار: للمجلد الخامس عشر، الجزء الثانى عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢ ، ص ٩٠٥ .
- (٢٦) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥ ، الإثنين ٢١ يوتية ١٨٨٦ ، ص ١٩٥ .
- المستند: للمجلد الثانى، الجزء الثالث، ٢٨ مارس ١٩١٠ ، ص ١٨٥ ؛
- (٢٧) النشرة الأسبوعية: عدد ٢١ ، الإثنين ٢٤ مايو ١٨٨٦ ، ص ١٦٦ .
- (٢٨) فؤاد زكى عجمى: «التصوير الشمسى» ، مجلة الشباب، السنة الأولى، الجزء الخامس عشر، ١٦ يوتية ١٩١٦ ، ص ص ٦٦٥ - ٦٦٦ .
- (٢٩) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣ ، ص ٧٣٠ .
- (٣٠) المنار: للمجلد العشرون، الجزء السادس، ص ص ٢٧٤ - ٢٧٥ .
- (٣١) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥ ، الإثنين ٢١ يوتية ١٨٨٦ ، ص ١٩٥ .
- (٣٢) البيان: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول يوتية ١٨٩٧ ، ص ص ١٧٥ - ١٧٨ .
- (٣٣) المقتطف: يولية ١٨٩٨ ، ص ٥٥٤ .
- (٣٤) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثانى عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥ ، ص ص ٧٠ - ٧١ ؛
- الإخلاص: عدد ٨٥٥ ، ٢٧ مايو ١٩٠٣ ، ص ٢ .
- (٣٥) الرشيد: عدد ٣٢ ، الخميس ٣٠ ديسمبر ١٩٢٠ ، ص ٣٤٩ .
- (٣٦) المأمون: عدد ٢ ، ١١ سبتمبر ١٩٠٤ ، ص ٢ .
- (٣٧) فؤاد زكى عجمى: المصدر السابق، ص ٦٦٤ .
- (٣٨) القاهرة: عدد ٣٦١ ، الأحد ٢٠ فبراير ١٨٨٧ ، ص ٢ .
- (٣٩) أعدت نظارة الداخلية لهذا الغرض «الاستمارة نمرة ٣٦» وبها البيانات الآتية: اسم ولقب مرتكب الجريمة، بلده، المدة المحكوم بها عليه، جهة وقوع الجريمة وصفتها، تاريخ وغرة مضبطة الحكم، جهة صدور الحكم، تاريخ إيداع المحكوم عليه فى السجن أو فى الليمان، أوصافه مع الصورة القوتوغرافية. وثمة ملاحظة أنه فى دار الوثائق

- القومية بالقاهرة تُوجد محفظتان تحملان رقمي ٢١٤٤١ و ١٩٠٠٠ (ديوان الداخلية) ، بعنوان: «صور المساجين»،
وبهما صور المساجين وخلف كل صورة البيانات آتفة الذكر.
- القاهرة الحرة: عدد ٣٨٣، الخميس ١٧ مارس ١٨٨٧، ص ٢.
- (٤٠) القاهرة: عدد ٤٠٩، الثلاثاء ١٩ أبريل ١٨٨٧، ص ٢.
- (٤١) الأفكار: عدد ٤٩٧٦، الأربعاء ١ أغسطس ١٩٢٣، ص ٣.
- (٤٢) نفسه: عدد ٣٦٦٧، الأحد ٤ سبتمبر ١٩٢١، ص ١.
- (٤٣) المختطف: السنة التاسعة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٥، ص ٤٤٣.
- (٤٤) الجاسوس: عدد ٤٨، ١٨ أغسطس ١٩٠٥، ص ٢.
- (٤٥) السلام: عدد ٢١١، الإثنين ٩ يناير ١٨٩٩، ص ٢.
- (٤٦) المختطف: السنة الثانية والعشرون، الجزء الثامن، ١ أغسطس ١٨٩٨، ص ١٦٣١
- المأمون: عدد ٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٤٧) الإخلاص: عدد ٨٥٥، ٢٧ مايو ١٩٠٣، ص ٢.
- المأمون: عدد ١١، سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٤٨) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثاني عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٥٥٤.
- (٤٩) للجلد: السنة الأولى، العدد الرابع، ١ أغسطس ١٩١٥، ص ١١٤.
- نشرت مجلة اللطائف المصوّرة صورة لهذه الآلة مع أربعة صور توضح كيفية العمل بها.
- للطائف المصوّرة: ٢٤ يناير ١٩١٦، ص ٥.
- (٥٠) وادي النيل: عدد ٢٤٥٣، الأربعاء ٩ يناير ١٩١٨، ص ٢.
- (٥١) عبد العزيز عبد العال: «التصوير الجوي في الحرب والسلام»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٤٨، ص ٢٤٨.
- (٥٢) محمد راتب عبد الوهاب: «التصوير السيلي»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الثالث، يونيو ١٩٤٨، ص ١٠٥.
- (٥٣) حسن توفيق: «التصوير الملون»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الثامن، أكتوبر ١٩٤٩، ص ٥٧-٦٠.
- (٥٤) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ٢٤-٢٥.
- (٥٥) محمد راتب عبد الوهاب: المصدر السابق، ص ١٠٥-١٠٦.
- (٥٦) المنار: للجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٥.
- (٥٧) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ٢٧-٢٨.
- (٥٨) المأمون: عدد ٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٥٩) مراد زكي: «التصوير الشمسي أو الرسم بالنور»، مجلة مرآة الأدب، السنة الأولى، الجزء التاسع، سبتمبر ١٩١٦، ص ١٨٢.
- (٦٠) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣، ص ٧٣١.
- (٦١) فؤاد زكي عجمي: المصدر السابق، ص ٦٦٢.
- (٦٢) نفسه: ص ٦٦٢-٦٦٥.
- (٦٣) أبو الهول: عدد ١٣٧، الثلاثاء ١٩ يونيو ١٩٢٣، ص ١.

الفصل الرابع

إنتاج المعرفة الضوتوغرافية

الفصل الرابع

إنتاج المعرفة الفوتوغرافية

أحدث التصوير الشمسى قفزة كبرى فى عالمى الطباعة والصحافة بعد أن صار وسيلة اتصال قوية وأداة تعبير مرئية ومؤثرة. كما أن الناس يُفضلون «رؤية كل شئ بأعينهم». ورغم إمكانية استخدام تقنيات الحدع فى خلق الصور الملفقة، فإن الصورة تحمل غالباً نسبة كبيرة من الحقيقة والأصالة. ولما كانت «الرؤية» هى لغة الصورة، فمن ثم، تغدو همزة وصل، بل واتصال، بين العالمين أجمع بغض النظر عن لغاتهم: «... فىرى المصرى السيامى ويشاهد دياره وهو ثاو فى مصر مستقر فى كرسيه»^(١).

عالم الطباعة

ومنذ ظهور التصوير الشمسى، توجس الرسامون والكتاب خيفة من تداعياته على «كارهم». إذ خشى الأولون من أن «تقوم العدسة مقام الريشة»، وخاف الآخرون من أن «تقوم آلة التصوير الفوتوغرافية مقام قلم الكاتب». وفى هذا الصدد، تذكر المقتطف: «قد يختلف الناس فى تفضيل السيف على القلم أو القلم على السيف ولكن لا شُبْهة فى تفضيل آلة التصوير الشمسى على القلم فى وصف المناظر على حقيقتها...»^(٢).

بيد أن هذه المخاوف قد تلاشت تدريجياً عندما أثبت التصوير الشمسى أنه «دعامة» لا غنى عنها فى الإنتاج الطباعى. إذ صارت الكتب تُروَّج بمقدار ما فيها من صور سواء كانت ملونة أو غير ملونة. وفى هذا الإطار، تجدر الإشارة إلى الطبيب وعالم الاجتماع والمؤرخ الفرنسى جوستاف لويون *Gustave Le bon* وإنجازته الأكبر كتاب «حضارة العرب». إذ تضمن هذا الكتاب عدد وافر من الصور الفوتوغرافية عن كل جوانب الفن العربى نقلاً عن أعمال من النحت الخشبي والحفر الملون. وقد التقط لويون معظم هذه الصور بنفسه علاوة على بعض أعمال فريث وبونفيل. وفى هذا الكتاب، يلاحظ أن التصوير الشمسى كان بمثابة أداة لويون التى لا غنى عنها وعموداً فقرياً فى جميع أبحاثه. وباتت لديه قناعة

بأن آليات الكتابة ما بعد الفوتوغرافيا سوف تركز على مجموعات الصور بدلاً من النصوص المكتوبة . وبمرور الوقت ، ربما تُعبر الصور بدقة وقوة عن المعنى المقصود أفضل من «سلسلة كتب كاملة» . وبالإضافة إلى هذا التوظيف البصري لخدمة الأنشطة البحثية ، ثمة توظيفات في أعمال إبداعية أخرى لاسيما الأدب . ومن هذا القبيل ، أعلن الأديب توفيق أفندي عزوز على صفحات الجرائد أنه انتهى من طباعة «الوحش الضاري أو الزوج القاسي» ، وهي الرواية الأولى من «الروايات المصوّرة» التي عزم على إصدارها تباعاً ... وهي فضلاً عن غرابة وقائعها وأهمية موضوعها مزينة بالصور والرسوم التي توضح أهم حوادثها...»^(٢).

وفي مجال كتب الأطفال ، أحدثت الفوتوغرافيا انقلاباً من حيث الأثر والتأثير . ففي مقال جد مهم نشرته مجلة الشؤون الاجتماعية - لسان حال وزارة الشؤون الاجتماعية المصرية - خلال شهر أغسطس ١٩٤١ حول هذه القضية ، أثبت أن «التغير فيها عظيم ، وليس هو تغير الكم بل تغير الكيف» . إذ كان الصبية في مطلع القرن العشرين يقرأون كتاب مطالعة بعنوان «الفوائد الفكرية» لمؤلفه عبد الله باشا فكرى ، ويتضمن مجموعة من النصائح عن «الأخلاق المجردة» التي لا يكاد يفهمها غير الراشدين . ولم يكن فيها فصل واحد يمس النشاط الذي يهتم به الأطفال . وحسب المقال آنف الإشارة : «... وكان الطفل كان يجب في اعتقاد المؤلف أن يكون رجلاً يعرف فوائد الصدق وأضرار الكذب والبر بالوالدين وخدمة الأوطان . وكنا نطالع هذا الكتاب أو تُملى علينا منه الأمالي ، ونحن لا نتفع إلا بالكلمات القليلة التي تدخل في مألوفنا الطفلى . أما سائر كلماته الكبيرة ومعانيها الدقيقة فبقيت غامضة مغلقة علينا إلى أن شبينا وتناولناها من مؤلفات أخرى»^(٣).

وفي المقابل ، يثنى المقال بشدة على مزايا كتب المطالعة الإنجليزية في المرحلة الابتدائية التي تتناول شئون الأطفال وتتسم بـ «صورها وأسلوبها وقصصها» . وفي هذه الكتب ، ثمة «صور» للثور والحمار والمائدة والمطبخ ولعب الكرة وقطف الثمار والعصافير والأشجار مما يُثير اهتمام الطفل أو الصبي ، ويُحرك خياله ، وتلصق ألفاظه بذهنه . وعلى النقيض من هذا ،

كانت «كتب المطالعة العربية تُسَمِّنا إما بنصائح أخلاقية عالية تتجاوز إدراكنا ، وإما بقصص عربية قد نُقلت بنصوصها فكانت غريبة بموضوعها وعباراتها عن مآلوفنا وفهمنا»^(٥) .

وابتداءً من عام ١٩١٠ ، تسلسل التجديد تدريجياً إلى كتب الأطفال على أيدي كل من على عمر بك وكامل كيلاني ومحمد حمدي بك وأحمد عطية الله وغيرهم . وطبقاً للمقال السالف : «... وصرنا نرى كتباً في التاريخ الطبيعي وفي القصص المترجمة أو المؤلفة تُنشر مع العناية بالتزيين والتصوير مما يجعل الكتاب تحفة يرغب الطفل في اقتنائها...» . ورفع كُتُب أدب الطفل - على قلتهم - شعار : «التصوير الكثير ، الكلام القليل ، التجليد الفاخر المصنوع» . وقامت السيدة زكية عزيز بابتكار «مجموعة طريفة من الأوراق السمكية المنفصلة تُجمع جميعها في علبة خاصة ، وعلى كل ورقة من هذا الكرتون صورة لحيوان أو نبات أو أداة مع جملة كلمات منفردة تجعل الطفل المبتدئ يقرأ في لذة كأنه يلعب ويعبث ، ثم هو يجد في هذه الصور الزاهية ما يحمله على الرسم والسؤال والتفهم ، فتظهر يده وينفتح ذهنه»^(٦) .

وثمة علوم تتسم إما بالجمود أو الغموض، بيد أن التصوير الشمسي قد أسهم في فك جمودها وإزالة غموضها. فعلى سبيل المثال، كانت الجغرافيا من العلوم الجامدة، ولكنها صارت بعد ظهور الصورة «أشبه بقصة لذبة توصف فيها عادات الأمم وبعض المدارس تُدرسها للطلبة بواسطة السينماوغراف»^(٧). وحسب فتوى محمد رشيد رضا آفة القول: «إننا نرى في كتب اللغة أسماء كثيرة من الأشياء كالنبات والحيوان وغيرهما غير مفسرة . وهذا تقصير كبير في حفظ اللغة، ولو وُضعت صورة الشيء عند اسمه كما كان يفعل قدماء المصريين وكما تفعل أمم الحضارة الآن لكان ذلك أحسن حفظ للغة ولا يغني عنه الوصف بالكلام لأن بعض الأجناس تشابه فلا يسهل التمييز بينها بالقول، بل يتعسر أو يتعذر وصف أي جنس من أجناس المخلوقات وصفاً يمكن أن يعرفه به كل من سمعه»^(٨).

الجَزَاءُ الْمَصْرُورُ الْحَوَائِدُ الْمَصْرُورَةُ

العالم المصّور

اللطائف المصوّرة السيمر المصور

المدفع المصور

الحشائش المصوّرة النشرة المطورة

صر الحديثة المصورة

الأطباق المصوّرة المراسل المصورة

وحرى بالتسجيل هنا أن الصحافة كانت على قمة الميادين التى تأثرت بالتصوير الشمسى وأثرت فيه. فعلى المستوى المهنى، ثمة صحافة وضعت كلمة «مصور» أو «مصورة» فى عنوانها الرئيسى بهدف توظيف هذه التقنية الحديثة فى الإثارة والإبهار مثل «اللطائف المصورة»، «النيل المصور»، «المصور»، «مجلة الروايات المصورة»، «المحاسن المصورة»، وثمة صحافة أضافت إلى اهتماماتها وتوجهاتها كلمة «مصورة». فمثلاً، وضعت «مجلة السيدات» تحت عنوانها الرئيسى عبارة «تصدر كل شهر مصورة».

ولارِب أن اختراع التليفوتوغرافيا قد أثرى الصحافة وزاد من جاذبيتها وتأثيرها. وفى هذا الخصوص، تُعلّق مجلة «المقتطف» على إرسال الصور الفوتوغرافية بالتلغراف قائلة: «وعليه فيمكن لمكاتبى الجرائد الآن أن يرسلوا رسائلهم بالتلغراف ويرسلوا معها صور مواقع القتال ونحوها مما يريدون تصويره فتصل إلى إدارة الجريدة بسرعة البرق»^(٩). وفى ذات الشأن أيضاً: «وعلى ذلك، فإذا حدث حادث مهم يلفت الأنظار ويوجه إليه الأفكار، انتقل شرحه وصورته فى يوم واحد على السواء إلى كل بلد تُريد الإلمام بكل ما يتعلق بهذا الحادث... ومثل هذا الاختراع الجليل قمين بالتمضيّد والإجلال»^(١٠).

وجدير بالتسجيل هنا أن الشوام قد قاموا بدور محورى فى إدخال «الصورة» ضمن محتويات المادة التحريرية للصحافة المصرية. فقد أسس نجيب غرغور صحيفة «النارة» بالإسكندرية فى عام ١٨٨٨ لتكون أول جريدة تنشر صوراً فى مصر. وبعد أقل من عقد، وتحديدأ فى عام ١٨٩٧، أصدر الشاعر والكاتب والمؤرخ الحلبى ميخائيل أنطون الصقّال (١٨٥٢ - ١٩٣٧) مجلة «الأجيال المصورة» التى تُعد أول مجلة عربية مصوّرة على النسق الأوروبى الحديث^(١١).

ويذا، صارت الأخبار والحوادث المصورة تتصدر الدوريات، وأحياناً تُصبح الموضوع الرئيسى وتصير الكلمة مجرد تعليق فقط. ويُلاحظ فى هذا الخصوص تركيز الصحافة على صور الحروب والغرائب والعجائب. ففى تعليق «المقتطف» آنف الذكر، استشهد فقط

بنموذج «مواقع القتال». وتجدر الإشارة إلى أن مجلة «اللطائف المصورة» كانت أوسع الدوريات المصرية انتشاراً زمن الحرب العالمية الأولى لتغطيتها الأحداث بالصور النادرة والملونة والمكبرة. وخلال هذه التغطية، طغت الصورة على الكلمة في الخطاب الصحفي. ولتأكيد ذلك نسوق بعض النماذج على سبيل المثال: «صورة وخريطة معاً تُبين زحف الروس على أرمينية»، «هذه صورة اللورد كينشتر...»، «تري في هذه الصورة عشرة جنود...»، «صورة بندقية لويس الرشاشة...»^(١٢). وكذا، «من أغرب ما رُوي عن حكايات الأسرى المعتقلين ما تراه مصوراً هنا»^(١٣).

ومن قبيل الغرائب والعجائب، تنشر مجلة «النيل» عدداً ليس بالقليل من الموضوعات التي احتلت فيها الصورة مكان الصدارة عن الكلمة. فمثلاً، «في هذه الصورة أكبر مرصد فلكى اخترع للآن في العالم لرصد الأفلاك الجوية»، «منظر غريب من مناظر القمر أخذه هذا المرصد العجيب»^(١٤). وثمة صورة / موضوع أخرى تحت عنوان رئيسي «الحمار العجيب»، وجاء الشرح: «صورة فوتوغرافية للحمار العجيب الذي ولد بناحية الفرق مركز أطسا بمديرية الفيوم منذ عشرين يوماً ونزل ميتاً وهو من خوارق الطبيعة وذو رأسين رأس حمار ورأس عنز وستة أرجل وزيل عنز أيضاً ولله في خلقه شئون»^(١٥).

وهكذا، أدرك القارئون على الصحافة منذ وقت مبكر التأثير الساحر للتصوير الشمسي على نفسية القراء. إذ بمقدار عدد الصور المنشورة وجاذبيتها وفراحتها وغلالتها على دقتها ووضوحها وألوانها، قد تزداد شعبية الصحيفة. وفي هذا الاتجاه، نجد سليم سرקيس صاحب مجلة «المشير» السكندرية يلجأ إلى «... خاطر جديد لفائدة المشير ولذة حضرات القراء» حين طلب من كولس باشا - مفتش عام السجون المصرية ١٨٩٧ - ١٩١٣ - استدعاء المصور ليكيچيان لتصويره أثناء حبسه مدة أسبوع ونشرها في مجلته^(١٦).

أكثر من هذا، لجأت الصحافة إلى الصورة كوسيلة لإغراء بغية توسيع قاعدتها الجماهيرية. فمثلاً، تُداعب «اللطائف المصورة» الأطفال وأهاليهم وتعلن عن فتح «باب

جديد... هو باب صور الأطفال، وعلى كل من يرغب من قراء المجلة أن ينشر صورة طفله «مجاناً» تنشرها له شريطة ألا يقل عمره عن خمسة أشهر ولا يزيد عن سنة^(١٧). ولم تقف الصحافة عند حد مغازلة الصغار وذويهم فقط، ولكنها غازلت أيضاً، الكبار بل والنخبة منهم تحديداً لنشر صورهم. وفي هذا المنحى، تنشر مجلة «النيل المصور» تحت عنوان (مجموعة صور ثمينة) أنها: «اهتمت بجمع صور حضرات أصحاب الدولة والمعالى الوزراء وأصحاب السعادة والعزة أعضاء مجلسي الشيوخ والنواب وحفلات افتتاح البرلمان، وصدرت هذه المجموعة النفيسة بصورة ملك مصر وكبير وزرائه زغلول باشا»^(١٨).

وإذا كانت «اللطائف المصورة» قد دأبت الصغار وإذا كانت «النيل المصور» قد غازلت الكبار، فإن مجلة «الشباب» قد راهنت على الشبيبة وحددت توجهاتها بأنها «علمية أدبية مصورة». وتعد هذه المجلة أول دورية مصرية تُفكر في «تدوين ذكرى الشباب الأحياء العاملين تنشيطاً لهم للمثابرة على جدهم وبعثاً لاهتمامهم في السعى إلى درجة تقرر الأعين وإقراراً بفضلهم ونبوغهم». ومنذ العدد الأول، وضعت مجلة «الشباب» في غلافها الرئيسي «صورة أحد النابغين من زهرة شبيبة مصر» علاوة على مقال عن سيرته الذاتية وإنجازاته. ولكن لم يمض من عمر المجلة أكثر من نصف عام حتى مُحيت «هذه الذكرى الجميلة». ومع ذلك ظلت المجلة تصف نفسها بأنها «مصورة» مما عرّضها لنقد القراء. وقد عللت المجلة تراجعها عن هذا التقليد بأن الشباب أنفسهم «... ضنوا بتلك الصور، فلم يبعثوا بها إلينا وشفعوا ذلك باعتذارات تصح أن تكون آيات تنطق على حُسن السجاياء... ذلك أن كلاً منهم أظهر أنه أقل من أن تُنشر صورته وأنه لم يأت في عالم الأعمال شيئاً يفخر به ويجرى مع ذكر صورته بل كلهم يرى أنه لم يفعل شيئاً يستحق أن يتسامع به الناس ويتشوقون إلى رؤية فاعله». وقد جددت المجلة دعوتها إلى الشباب لإرسال صورهم وتراجعهم ووعدت القراء بأن تبقى المجلة «مصورة»^(١٩).

وعلى عكس الصحف آتمة الذكر التي غازلت شريحة معينة، أعلنت مجلة الروايات المصورة «مراراً وتكراراً لجميع سكان القطر المصري أنها «... مستعدة لأن تنشر مجاناً

ولحسابها جميع صور الحوادث المهمة التي تحدث في هذا القطر وفي غيره من الأقطار وصور النابغين في كل فن ومطلب...» (٢٠).

وهكذا، في ظل الشراكة الوثيقة بين التصوير الشمسي والصحافة، توثقت بشدة عرى العلاقة بين المصوّرين والمؤسسات الصحفية وتنوعت أشكالها. ففي أواخر عام ١٨٨٦، تبنت جريدة «الفلاح» القاهرية باسيلي ورساي «أحد المصوّرين الرسامين البارعين الدارسين في مدارس أوروبا العالية الحائزين على الشهادات من الجامعات العلمية». وباختصار، أجاد كل ما يتعلق بفنى الرسم والتصوير. ورغم أنه اتخذ محلاً بملك سعيد أفندي في أول شارع عبد العزيز، فإن الجريدة تعلن أن من يرغب الاهتداء عليه بسهولة، فيُشرف إدارتها لتوصله إليه (٢١).

واحتكرت مجلة «النيل المصّور» محل *The Comet Photo Studio* في عمارة زغب بميدان الأوبرا الذي قدم خصماً قدره ٢٥٪ لمشركي هذه المجلة (٢٢). ولم تقف هذه العلاقة عند حد المصوّرين أنفسهم، بل امتدت إلى تجار أدوات التصوير. ففي أوائل عام ١٩٢٢، تعلن إدارة «مجلة الروايات المصوّرة» أنها على «... صلة بمحل اشتهر بالصدق وحسن المعاملة، يُتاجر بجميع أدوات التصوير الألمانية... فمن أراد شيئاً من هذه الأشياء فليخبرنا وليثق أنه يشتري أجود بضاعة بأبخص الأثمان» (٢٣).

ورغم هذه العلاقة العضوية القوية بين التصوير الشمسي والصحافة، فإن الأخيرة لم تجعل «المصّور الصحفي» جزءاً أصيلاً في النسيج الصحفي حتى الربع الأول من القرن العشرين. وعلى نحو ما سبق بيانه، ناشدت الصحافة المصوّرين والجمهور معاً لإرسال الصور إلى مقارها. ولجأت بعض الدوريات إلى إجراء مسابقة لتشجيع المصوّرين على إرسال صورهم إليها. فمثلاً، تعلن مجلة «الرشد» القاهرية عن جائزة مالية قدرها ١٠٠ قرش لكل مصّور مصري الجنس يتحف الرشد بصورة رمزية مفيدة (٢٤). وحتى مجلة «اللطائف المصوّرة»، التي تحتل الصورة فيها موقعاً محورياً، وذات شهرة وقيمة وجماهيرية، لم تكن تمتلك مصوّرين فوتوغرافيين محترفين واعتمدت على انتدابهم وتكليفهم من خارج هيئة المجلة. فمثلاً، عندما سمحت السلطات العسكرية البريطانية للصحف أن تُرسل

مندوبيها إلى ميدان القتال فى شبه جزيرة سيناء «ليُشاهدوا ما يجرى فيها من الأعمال الحربية ويقفوا على معدات الدفاع والتحصين التى أُقيمت حول القناة ويشهدوا شيئاً من مناظر الحرب، فيُراسلوا جرائدهم بالأخبار التى يتوق الجمهور إلى الإطلاع عليها ومعرفتها»، كلفت اللطائف مستر ماسى مندوب الصحافة الإنجليزية وله إلمام بالتصوير الشمسى أن يُصوّر لها «بعض المناظر التى تسمح له السلطة العسكرية بتصويرها» لنشرها على صفحات المجلة «إتماماً للفائدة». وتعلّق اللطائف على هذا الإنجاز والمخاطر الذى تعرض لها المصوّر بقولها: «وها نحن نأشرون بعض تلك الصور وقد صوّرت فى منطقة القتال فى أثناء قصف المدافع ودوى انفجار قنابلها»^(٢٥).

وتعكس ملاحظة اللطائف الأخيرة مدى الصعوبات والمخاطر التى يتعرض لها المنوط بهم تغطية الأحداث والحوادث للصحافة فوتوغرافياً. وقد دفعت هذه الصعوبات «مجلة السيدات»، التى تصدر كل شهر مصوّرة، بأن تصف حيل المصوّرين للجرائد بقولها: «وربما اضطر الفوتوغرافيون الصحفيون أن يكونوا أحذق من المخبرين فى اختلاس الصور الفوتوغرافية للجرائد»^(٢٦).

أدبيات الفوتوغرافيا

ورغم عدم تأصيل ظاهرة «المصوّر الصحفى» فى صلب عملية الإنتاج الصحفى بشكل رسمى، فإن الصحافة كانت أكبر منبع للمعرفة الفوتوغرافية. وفى هذا الاتجاه، تُعد مجلة «المقتطف» بطابعها العلمى، رائدة الصحافة المصرية فى مجال المعرفة الفوتوغرافية. فمنذ إنشائها عام ١٨٧٦، لا يخلو عدد من أعدادها لا من خبر صغير عن التصوير الشمسى فى باب «أخبار واكتشافات واختراعات» ولا من مقال مطول فى «باب الصناعة». وجدير بالتسجيل أن هذه المجلة قد أسهمت بشدة فى نقل المعرفة التكنولوجية الفوتوغرافية أولاً بأول إلى مصر من خلال قنواتها الأصلية. إذ نُحت عنوان «اكتشاف جديد فى صناعة الفوتوغرافيا»، تقدم «المقتطف» وصفاً تفصيلياً دقيقاً لاختراع هنرى نيوتن-رئيس مدرسة الفوتوغرافيا الأمريكية - بخصوص المغطس، وتُعلن عن الشركة الأمريكية التى تُنتجه لمن

يشاء مراسلتها من المصورين^(٢٧). وفي عدد آخر، تُطالع قراءها بمقال عن اكتشاف «مظهر قوى للصور الفوتوغرافية» مع بيان تفصيلي لتركيباته الكيميائية وكيفية استعماله^(٢٨). وتتابع المجلة عن كتب آخر التقنيات في مجال الإظهار وتستعرض بدقة نتائج أبحاث «جمعية الفوتوغرافيين الأمريكية» لإظهار الصور على ألواح الجيلاتين التي لم تتعرض للنور إلا برهة قصيرة جداً^(٢٩).

ولا تزال عدسة «المقتطف» تلتقط كل ما هو جديد في عالم التصوير الشمسي، وتنقل بسرعة من الولايات المتحدة الأمريكية إلى بريطانيا لتتابع مناقشات المجمع الفوتوغرافي بها حول أحدث التقنيات في «إلصاق الصور الفوتوغرافية»^(٣٠). ليس هذا فحسب، بل تستعرض المجلة بإسهاب أنماط التصوير الشمسي غير التقليدية مثل عملية التصوير على الرخام^(٣١)، وتقنيات التصوير في الظلام^(٣٢).

علاوة على ما سبق، شغلت تقنية الألوان منذ بداياتها الجينية وحتى اكتمال نموها حيزاً محورياً في «المقتطف» ولدى أصحابها. فنقلاً عن الجريدة الفوتوغرافية البريطانية، تُعرب المجلة مقالاً بعنوان «تلوين الصور» تشرح فيه المراحل التي يجب أن تُتبع في تلوين الصور الفوتوغرافية يدوياً^(٣٣). وفي عدد تال، تواصل متابعة رصيد الخبرة في هذا المجال وما طرأ عليه من تحسينات^(٣٤). ثم توالى رصد المحاولات المتكررة لخلق «الصورة الفوتوغرافية الملونة»^(٣٥).

المقتطف

الجزء الخامس من السنة الثالثة والعشرين

١ مايو (آيار) سنة ١٨٩٩ - الثاني ٢١ ذي الحجة سنة ١٣١٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

التصوير الشمسي المألوف

باب الصناعة

الصور الفوتوغرافية مع التوسيلات المبردة
قدرة حسن ادهي ودم حمدي مطبوع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

التصوير الحديث
الزجاج والتصوير اللاوتوكروميك

باب الصناعة

لرسائل الصور الفوتوغرافية بالظفر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قوائد فوتوغرافية
قدرة المدهور البارح حسن ادهي ودم حمدي مطبوع

باب الصناعة

الصاق الصور الفوتوغرافية

وعندما تمخضت الجهود المتتالية عن مجاح تقنية الصورة الملونة، بادر إسكندر مكارىوس - من أسرة المقتطف - بكتابة ثلاث مقالات فى المجلة عن هذا «الحدث العلمى الفريد». ولاغرو أن أورد الكاتب تعليقاً على مقالاته ذكر فيه : «وإذ كان المقتطف أول المجلات العربية المعدة للذكر الاكتشافات والاختراعات الحديثة، فإن شرح طريقة إخوان لومير قد تصلح له لاسيما وأن كثيرين من المشتغلين بفن التصوير الشمسى طالما تمنوا التصوير الشمسى بالألوان ويهمهم الوقوف على ما وصل إليه الساعون فيه الآن». وتعد هذه المقالات وثيقة فوتوغرافية مهمة من المنظور العلمى والتعليمى والتاريخى^(٣٦).

وهكذا، يتبين من العرض الفات أن «المقتطف» تعد أول معلم فوتوغرافى فى مصر وأقدم وثيقة مكتوبة فى الأدبيات الفوتوغرافية. وإذا كانت هذه الأدبيات ترصد لحظة بلحظة ميلاد التصوير الشمسى وتطوراته، فإنها من وجه آخر شاهدة على علاقة مصر الوطيدة بالتصوير الشمسى. ورغم ذلك، شكك البعض منذ وقت مبكر فى مصداقية «المقتطف» مما حدا بأصحابها إلى الرد رسمياً على صفحات مجلتهم بالآتى: «قلنا مراراً كثيرة ولا نزال نقول إننا نعتد فى كل ما نكتبه فى المقتطف على أدق الجرائد والكتب وأحدثها وعلى ما اكتسبناه مدة اشتغالنا فى العلم... وبهذا يمتاز المقتطف عن الجرائد العلمية والصناعية... بإثبات صدق ما نكتبه بالامتحان أو بإسناده إلى الثقات...»^(٣٧).

وبجانب الدور الجوهرى للمقتطف، ثمة دوريات أخرى قد أسهمت، وإن كان بشكل ثانوى، فى تنمية روافد المعرفة الفوتوغرافية. وفى القسم الصناعى بمجلة «الفتى»، ينشر حسن أفندى راسم - الكاتب بمحكمة المنصورة الأهلية - منذ يناير ١٨٩٣ سلسلة مقالات تعليمية عنونها بـ «رسالة فى الفوتوغرافيا» قصد بها : «تدريب من يؤثر تعلم هذه الصناعة بإطلاعه على طرق عملية سهلة المأخذ يستطيع بها التوصل إلى الغرض المقصود منها»^(٣٨). وفى القسم العلمى بمجلة «سمير الشبان»، ينشر صليب أفندى إلياس بقسم المخازن بالداخلية سلسلة مقالات تعليمية عن «التصوير الفوتوغرافى» فى أواخر عام ١٩٠٧^(٣٩).



مجلة علمية أدبية صناعية

هجرة زراعية تاريخية فلكية

تصدر في أول كل شهر

القسم الصناعي

رسالة في الفوتوغرافيا

بقلم جناب الاديب حسن الخدي راسم في الزقازيق

على أية حال. يُعد بزوغ أسماء مثل حسن أفندى راسم وصليب أفندى إلياس فى ميدان التعليم الفوتوغرافى مؤشراً ذا دلالة على الاستيعاب المحلى (المصرى) لمفردات هذه التقنية الوافدة وسط هيمنة أجنبية على صناعة التصوير الشمسى وثقافته ومصادره المعرفية. ويُعد أيضاً خطوة أولية على درب تفعيل دور المصريين فى عملية الإنتاج الفوتوغرافى. ولكن من المفارقات أن يبدأ المصريون السلك الفوتوغرافى معلمين لا ممارسين.



المصور المصرى رياض شحاتة

وفى هذا المسار. إذا كان حسن أفندى راسم آنف الذكر يُعد أقدم مصرى يظهر فى ميدان أدب المقالة الفوتوغرافية، فإن رياض أفندى شحاتة يُعتبر رائد التأليف الفوتوغرافى فى مصر وله بصمات إيجابية على تمصير التصوير الشمسى؛ إذ أنه قد مارس هذه الحرفة عملياً وأنجز فيها إنتاجاً نظرياً. وجدير بالذكر أنه دخل سوق التصوير الشمسى عام ١٩٠٧ واتخذ محلاً له بشوارع الفجالة خلف مكتب البوسطة بأعلى إدارة جريدة «الرقيب». وداوم الاتصال بأوروبا للوقوف على «آخر المخترعات فى فنه الجميل». وأكثر من هذا، تعلم صناعة الحفر والتصوير على الزنك والنحاس وعمل الكليشيهات واليفظ وغير ذلك ثمة له «علاقة تامة» بفن التصوير. وقد استحضّر من أوروبا جميع العدد والآلات الحديثة اللازمة لصناعة التصوير وصناعة الحفر وكتابة الكليشيهات «حتى أصبح محله... وحيداً فى هذه البلاد» (١٠).

وبعد خمس سنوات، تجلّى إنتاج رياض شحاتة الذى لقبته الصحافة المعاصرة بـ «المصور المصرى»^(٤١) فى فعاليات المعرض الزراعى الصناعى عام ١٩١٢. ومن بين كل المعروضات، لم يلفت نظر الخديو عباس حلمى الثانى إلا «... الصور التى عرضها حضرة وطنينا الفاضل رياض أفندى شحاتة، فإن الخديوى وقف يتأمل الصور بضع دقائق وهو يُعجب بها ويُشجع رياض أفندى تشجيعاً يبعث فى نفسه الهمة والنشاط والإقدام إلى المزيد من اتقان عمله». وقد شاركه فى الرأى والإعجاب عمه الأمير حسين باشا كامل «... وكأنهما لم يريا لها مثيلاً فى هذه البلاد». ودعت الصحافة المعاصرة المصريين أن يقتدوا بأمرهم «ويُقدروا قدر هذا الوطنى قدره فيذهبون إليه بحاجاتهم تشجيعاً له ولغيره من المصريين»^(٤٢).

بيد أن أهم إنجازات رياض شحاتة فى مجال إنتاج المعرفة الفوتوغرافية تأليفه لأول كتاب مرجعى من الناحيتين العلمية والعملية عن «التصوير الشمسى الحديث» الذى يقع فى ٢٠٠ صفحة ونشرته مطبعة المعارف عام ١٩١٠. وقد استهله بموجز عن تاريخ التصوير الشمسى ومخترعه، ثم توسع فى جميع ما يحتاجه المتعلم من الإيضاحات النظرية والتطبيقية فى عمل الصور وتثبيتها وتكبيرها مع التفنن بالتلوين بالألوان المائية والزينية والتصوير على المتاديل بواسطة النور الصناعى وغير ذلك من ذكر واجبات المصور علاوة على كافة المركبات والكيمياء الفوتوغرافية. وزود الكتاب بملحق لمعدات الصور وكيفية وضعها واستعمالها. وهكذا، وضع رياض شحاتة أسس التأليف العلمى فى صناعة التصوير الشمسى. ورغم مزايا هذا الكتاب آنفة الوصف من الناحية التطبيقية، فإنه ينفرد بالريادة من الناحية المعرفية وحسب قول الصحافة المعاصرة «ووحيد فى هذا الباب»^(٤٣).

ولم تمض أكثر من ثلاث سنوات حتى شهدت المكتبة الفوتوغرافية المصرية ميلاد الكتاب الثانى فى عام ١٩١٣ على أيدي شكرى أفندى صادق بعنوان «التصوير الشمسى». ورغم أن مؤلفه معنياً أساساً بالفنون الجميلة، فإنه اهتم بالفنون الصناعية وضمّنها التصوير الشمسى بغية «... نفع بلاده ورفع شأن مواطنيه بين الجاليات الأخرى...». وكذا، «... ليكون نبراساً يهتدى به كل طالب من طلاب هذا الفن وهدى لمن أراد أن يعرف الرشد من الغى».

ونمة إضافة إيجابية تُحسب لشكرى صادق وهى شروعه «فى إنشاء مدرسة لتعليم فنّ التصوير الشمسى والزنكوغراف حتى تتخرج لنا منها فداً طائفة من مهرة الصناع تسد الفراغ الذى يشعر به الآن جميع المصريين لاسيما عشاق الفن منهم»^(٤٤).

ولم تقف حسنات شكرى صادق عند هذا الحد ، إذ يرجع إليه الفضل مع حسن آصف فى تدشين أول دورية مصرية «وحيدة فى بابها» تُعالج قضايا «التصوير الشمسى» إلحاقاً بأسرة الفنون الجميلة رغم كونه من الفنون التطبيقية . وفى مايو ١٩١٣ ، أصدر صادق وآصف العدد الأول من «مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى» بالقاهرة فى ٤٠ صفحة (١٧ × ٢٤سم) بغية «نشر ما يهم المشتغلين بالصناعة معرفته من أصولها وقواعدها» . علاوة على ترقية التصوير الشمسى بجميع فروعه مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الأورثو كروماتيكى والتكبير والتصغير وعمل ألواح الفانوس السحرى والأوزوتيب والهلاتينوتيب والستنوتيب والتصوير بأشعة رونتجن *X-Rays* وعمل صور المكروسكوب وصور النباتات ... إلخ^(٤٥) .

والجدير بالتسجيل أن مجلة الفنون آنفة الذكر التى صدر عددها الثانى - والأخير - فى يونية ١٩١٣ لم تكن آخر طموحات صادق وآصف ، إذ شرعوا فى إنشاء «الجمعية الفوتوغرافية المصرية» كى تضم «شعث المشتغلين بالتصوير الشمسى فى مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم» . وكذا ، تأسيس معمل كيماوى كبير فى المدرسة سألقة القول لإجراء الاختبارات الكيماوية الفوتوغرافية ، وتجهيز المركبات اللازمة للمصوّرين والغواة لاسيما فى البلاد الحارة كمصر والسودان ، وإقامة معرض سنوى كبير لمعرض أعمال «مهرة المصوّرين وأنشط الطلاب»^(٤٦) .

على أية حال ، تبوّأت الأدبيات الفوتوغرافية مكانها فى عدديّ المجلة بجوار الأدبيات التى تعاطت فنون التصوير (الرسم) والنحت والعمارة والموسيقى والغناء والشعر والأدب والتمثيل . وفى العدد الأول ، ثمة عرض بانورامى لتاريخ التصوير الشمسى علاوة على بعض الموضوعات التقنية من قبيل «النور الصناعى» و «مظهر الميتول والهيدروكينون»

و «صناعة الحفر على الزنك : طرق حفر الخرائط والرسوم والصور والطبع بالألوان»^(٤٧). وفي العدد الثاني ، نشرت المجلة مقالاً عن «آلات التصوير - أنواعها وكيفية استعمالها» وآخر عن «طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدن» وغيرهما^(٤٨).

تخصيص الفوتوغرافيا

عند هذا المستوى من النضوج المعرفي، وبعد أن أدرك المصريون عموماً «منافع» التصوير الشمسي وتكيفه شرعياً وعدم تعارضه مع المفاهيم الدينية «الإسلامية»، تَجَرَّأوا على ارتياد الميدان الفوتوغرافي ومزاحمة أساطينه من الأجانب والجالبيات. وقد تزامن هذا مع نشوب الحرب العالمية الأولى في أغسطس ١٩١٤ وترحيل السلطات البريطانية المصوّرين الألمان والنموسيين وكل من اندرج تحت خانة «رعايا الأعداء» مما ساعد على ولوج المصريين السوق الفوتوغرافي^(٤٩). ويُغذى هذا كله وبقوة، ما نجم عن هذه الحرب من اندلاع ثورة الشعب المصري عام ١٩١٩ التي كرست ذروة التوهج الوطني في مصر وتمخضت عن استقلالها ولو صورياً عام ١٩٢٢.

في ظل هذه التحولات السياسية والفكرية، أخذ المصريون يقتحمون سوق التصوير الشمسي رويداً رويداً حتى أنهم شكلوا، مثلاً، نسبة ٣، ٣٣٪ من المصوّرين القاهريين بنهاية الربع الأول من القرن العشرين، منهم ٦٠٪ أقباط و ٤٠٪ مسلمون^(٥٠). وعندئذ، لاحت في الأفق أسماء مصوّرين مصريين أفتاح في عالم التصوير الشمسي. فمن الإسكندرية، برز «المصوّر الوطني محمد علي خالد» بشارع مسجد ترابانة^(٥١)، ومن طنطا، ظهرت «فوتوغرافية راسم» بحارة أحمد طاهر بكفرة على^(٥٢).

وفي القاهرة، تتجلى أسماء مثل «بدر المصوراتي... الشاب الوطني المحبوب الذي زاحم الأجانب بهمته ونشاطه» في شارع أزيلك بالعتبة الخضراء^(٥٣)، ودار التصوير الفني بشارع البواكي أمام محلات صيدناوى لصاحبها «أديب مصرى مصوّر» هو فؤاد أفندي وهبة^(٥٤)، وفوتوغرافية بشير لصاحبها أحمد بشير فوق أجزاخانة نصوحى بالعتبة^(٥٥)، ومخازن

الفوتوغرافية المصرية بأول شارع محمد على من جهة العتبة الخضراء لصاحبها يوسف حنين^(٥٦). وكذا، المحل الفوتوغرافى الوطنى على زاوية شارعى عماد الدين والمنصرى لصاحبه منرى^(٥٧).

على أية حال، بمجرد ولوج المصريين سوق التصوير الشمسى أثبتوا جدارتهم وأهليتهم. فمثلاً، لم يمض أكثر من «سنة أشهر فقط» على تأسيس محل بدر المصوراتى حتى أظهر فى خلال هذه المدة «تقدماً فنياً باهراً وصار المحل كان له ست سنوات»^(٥٨). ويلاحظ أنهم قد تركزوا فى المناطق وثيقة الصلة بالقاعدة العريضة من الجماهير. ففى القاهرة مثلاً لمجدهم يتوقعون فى نطاق العتبة وما جاورها. ولاغرو فى هذا، إذ أن العتبة تمثل همزة وصل بين القاهرة القديمة «الفاطمية» والقاهرة الحديثة «وسط البلد» علاوة على طابعها التجارى الجاذب للجمهور.

ويلاحظ أن المصريين لم يحترفوا التصوير فقط، ولكن مارسوه فى إطار أنشطة حرفية أخرى خصوصاً الزنكوغراف. فمثلاً، يعلن المصور الوطنى السكندرى محمد على خالد عن إتقانه الحفر على الزنك وعمل اليفط من الصينى والنحاس وأختام الكاوتشوك النحاس^(٥٩). وعلى الأرجح الغالب، أن تكون هذه الحرف هى النشاط الأساسى ثم أضيف إليها التصوير فى وقت لاحق. ولم يقتصر الأمر على مزاوله المصورين حرف متنوعة، بل امتد الأمر إلى ممارسة التجارة فى لوازم أدوات التصوير. وفى هذا الخصوص، يعلن محل فوتوغرافية بشير عن ورود «كميات كبيرة من أدوات التصوير الحديثة» إليه^(٦٠). وتعلن مخازن الفوتوغرافية المصرية بأنه «المحل الوحيد الذى تجد فيه أدوات التصوير الفوتوغرافية بأسعار أوروبا قبل الحرب». ليس هذا فحسب، بل إن المحل «يقوم بتعليم التصوير الفوتوغرافى والتحميض والطبع والتكبير والتلوين مجاناً»^(٦١).

ويلاحظ من استعراض أسماء محلات المصورين المصريين والألقاب التى حازوها تركيزهم على تأكيد هويتهم المصرية بما يعكس التضج السياسى من ناحية ومغازلة القاعدة العريضة من الجماهير باستخدام مصطلحات ومسميات لها تأثيرها المعنوى آنذاك مثل

«وطني» و«مصرى» و«وطنية» و«مصرية» من ناحية أخرى. ويلاحظ أيضاً أنهم واكبوا التحولات السياسية فى خطابهم الفوتوغرافى إلى الجماهير. فمثلاً، أسس المصوراتى أحمد بشير عام ١٩٢٤ فرعاً جديداً لـ «فوتوغرافية بشير» آنفة الذكر فى عمارة الأوقاف بشارع محمد على وقد أسماه «محل التصوير الملوكى». وقد أعلن أنه أسس هذا المحل «على فكرة مضاهاة الأجانب الذين يريدون احتكار الفن وجميع آلات وأدوات التصوير». وقد رمى من ورائه إثبات «أن فى المصرى كفاءة لا يمكن أن تُبَارَى»^(٦٢).

وفى خط متواز مع هذا الاتجاه، نلاحظ أن المصورين المصريين قد غازلوا الجماهير باقتناء صور النخبة المصرية ومشاهيرها. فمثلاً، يعلن المصور الوطنى محمد أفندى على خالد السكندرى بأنه يبيع بمحله «صورة صاحب العزة على بك فهمى كامل التى أخذت يوم مغادرته القطر المصرى»^(٦٣). ويبيع فؤاد أفندى وهب «صورة المرحوم الشيخ سلامة حجازى فقيد التمثيل العربى». وتدعو الصحافة قراءها إلى «اقتناء هذه الصورة الفنية تخليداً لذكرى الفقيد»^(٦٤).

أكثر من هذا، استثمر المصورون بعض الأحداث والظواهر فى الساحة المصرية للترويج لأنفسهم. على سبيل المثال، تعلن «دار التصوير الفنى» للتلاميذ والطلبة عزمها على «تنزيل عموم» الصور لطلبة المدارس فقط إلى نصف القيمة بمناسبة «قدوم صاحب المعالي رئيس وفدنا المصرى»، وذلك لمدة أسبوعين فقط تبدأ من ٧ مايو ١٩٢١^(٦٥). ويراهن المصور السكندرى محمد أفندى على خالد على استثمار تنامى الحركة النسائية المصرية، فيهدى أكلشيهاً جميلاً إلى «مجلة النهضة النسائية» ومرفق طيه خطاب إلى مؤسستها لبيبة أحمد. ومما جاء فى هذا الخطاب المؤرخ يوم ٢٩ سبتمبر ١٩٢١: «سيدتى سررت لما أبديتيه من الشهامة الأدبية ونزولك إلى معترك الحياة القومية مكاتفة الرجل فى العمل للنهوض بالفتيات المصريات إلى مستوى لائق بهن كى يكن أمهات صالحات يعرفن كيف يقوُمن زهرة حياتهن...». ومن وجهة نظره، برهنت المجلة على مقدرة المرأة المصرية ومقدار كفاءتها العلمية: «... إذ هى للبنت خير مقوم لأخلاقيها وللزوجة منار هدى لمعيشتها

الزوجية». وتدعيماً منه لرسالة المجلة، اعتزم على تزويدها «مدفوعاً بعامل الإخلاص لخدمة الوطن وخادميه» ببعض ما جادت به عدسته^(٦٦). ويُناشد فؤاد وهبة الجماهير المصرية بأن تتخلص في سلوكياتها الاستهلاكية من «عقدة الخواجة» ويُقبلون على المنتجات المحلية تشجيعاً لأبناء البلد: «... وذلك حتى نوقف تلبية الاندفاع نحو ما تصنع الأجانب ونحن أولى بالتعظيم منهم»^(٦٧).

ونجد الملاحظة بأن بعض الصحف قد عدلت من إستراتيجيتها التحريرية والإخراجية بإضافة كلمة «مصور» أو «مصورة» مجارة لهذه الصيغة الفوتوغرافية ذات الصبغة الوطنية. فثمة قارئ وقَّع اسمه بحرفي ب. ش. يبعث برسالة جد مهمة إلى صاحب جريدة «النيل» القاهرية يذكر فيها: «يعتقد كثير من الفرجة أن مصر هي (نقط) تلك الأزقة القذرة والشوارع الضيقة والأحياء البلدية، وسبب اعتقادهم هذا هو رؤية ما يصل إلى أيديهم من الصور التي يأخذها السائح الغريب ببعض الأماكن الأثرية أو الأحياء البلدية...». ولذا، يقترح عليه محلية صدر مجلته «... بكل ما نصل إليه يده من صور شوارع مصر الجميلة ومناظر نيلها البهيج وأن يطلب من عشاق التصوير ومنهم قراء هذه المجلة، أن يوافوه بما لديهم من تلك الصور». وقد لاقت الفكرة قبولاً حسناً لدى صاحب «النيل» الذي ناشد على الفور المعنيين بالتصوير أن يزودوه بالصور لنشرها «بلا مقابل خدمة لهذا الوطن العزيز وإحياء لذكره ما دامت هذه الصور مما يهم الجمهور الإطلاع عليه»^(٦٨).

وطبيعاً، لم تكن هذه الرسالة وحدها وراء تغيير سياسة «النيل»، ولكنها تعكس المناخ السائد آنذاك. فعلاً، نجد المجلة قد ألحقت باسمها كلمة المصور لتصير «النيل المصور» اعتباراً من العدد رقم «١٠٣» الصادر يوم السبت ٦ يناير ١٩٢٣^(٦٩). ثم تُعلن عن سياستها الجديدة بأنها «مجلة مصرية وطنية بحثة. تنتظر قبل كل شيء إلى مصر ومحاسن مصر وبدائع مصر وأهل مصر وآثار مصر ورجال مصر وتاريخ مصر وكلما يوجد بمصر». وتطلب من القراء أن يرسلوا صور الأشخاص والحوادث والمناظر لنشرها في «النيل» الذي يتشرف بخدمة إخوانه ومواطنيه. علاوة على نشر صور الموتى «تخليداً لذكراهم» ونشر صور

العروسين. وتلقت المجلة أنظار القراء بأن «الجرائد المصوّرة جديدة في بلادنا»، ورغم أنها تسير على نهج الصحافة الغربية المصوّرة، فإنها تُحافظ على «تقاليدنا الشرقية»^(٧٠). وعلى غرار «النيل المصّور»، وفي ذات التوقيت وب نفس التوجهات أيضاً، تُركز مجلة «المحاسن المصوّرة» على البُعد المصرى القديم فى بنية الشخصية المصرية. إذ تُعلّق على صورة فوتوغرافية ملونة نشرتها على الغلاف الأمامى بقولها: «الصورة البديعة التى دبجها يراع المصوّر الشهير المستر ماتانيا ما كانت عليه ملكات مصر فى عهد الفراعنة من الرقى والتملن والرفاهية ورشاقة الملبس رشاقة أرفع من أن تُنال»^(٧١).

النهضة المصرية

إذا كان مطلع عقد عشرينيات القرن العشرين قد شهد «نهضة مصرية» فى السوق الفوتوغرافية على النحو سالف التوصيف، فقد واكبها أيضاً نهضة معرفية مماثلة عبر القنوات الصحفية المعاصرة من إنتاج عقول مصرية. وقد تجسدت هذه النهضة فى ترسيخ ظاهرة السلاسل التعليمية والنقدية والتحليلية التى وثقت بشدة الشراكة بين التصوير الشمسى والصحافة التى سبق أن دشتها «المقتطف» منذ تأسيسها فى مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وفى هذه المرحلة التعليمية الجديدة، كانت البداية مع مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية» التى نشرت سلسلة مقالات تحت عنوان «فن التصوير الشمسى: إرشادات للغواة المبتدئين» بقلم أمين حمدي مصوّر غاو من أسوان، بدأت أولها فى مارس ١٩٢١ وانتهت أخيرتها فى يونية ١٩٢١. وفى ديباجة الحلقة الأولى التى جاءت تحت عنوان «تصوير الأشخاص»، يرسم الكاتب الفلسفة العامة لمشروعه قائلاً: «لا يجدى الغاوى المبتدئ فى فن التصوير الشمسى مطلقاً أن يكون لديه مكان معد للتصوير، كذلك الذى يراه فى محلات المصوّرين المتاجرّين، بل إن هذا قد يعوقه بدل أن يكون مساعداً له لأن المصوّر المتاجرّ إنما يستعمل مثل هذا المكان المجهز ليحصل على نتائج معينة يطلبها منه زبائنه، ولكن الغاوى فى إمكانه الحصول دائماً على صور بديعة جداً فى أى مكان لو اتبع مبادئ هذا الفن الجميل، وسنورد فى كل رسالة بعض هذه القواعد بما يسهل فهمه على

المبتدئ ويستفيد منه الخير، كما أننا خدمة لهذا الفن على استعداد للإجابة على أى سؤال يُوجه إلينا»^(٧٢).

وتوالى الحلقات: فترة الالتقاط^(٧٣)، تصوير الأطفال^(٧٤)، نظرى وعمل^(٧٥)، اختيار أداة التصوير^(٧٦). وتجدر الإشارة إلى أن هذه المقالات كانت تُنشر فى ذات التوقيت بمجلة «رعمسيس». وبعد خمس حلقات، أخذ جمهور التصوير الشمسى يتفاعل معها ومع كاتبها. فثمة سؤال من ميخائيل أفندى شكرى الموظف فى شركة كوكس بالقاهرة عن الأعداد النسبية الموجودة على عدسة آلة التصوير، وسؤال من محمد أفندى عبد المنعم سكرتير الزراعة بأسبوط عن الوسائل الحديثة للاستغناء عن تقنية الحجرة المظلمة، وسؤال من محمد أفندى جمال الطالب بالإسكندرية عن أنسب فترة للالتقاط^(٧٧).

ومنذ ذلك الحين، استطاع اسم المصور الغاو أمين حمدى الأسوانى فى سماء إنتاج المعرفة الفوتوغرافية على متون صفحات الصحافة المعاصرة. ولم يقف دوره عند هذا الحد، بل تخطاه إلى تدشين تقليد جديد فى الوسط الفوتوغرافى بتأسيسه «الرابطة الفنية لغواة التصوير الشمسى-جمعية مراسلة» مع مطلع النصف الثانى من عام ١٩٢١ بهدف تقديم إرشادات للغواة المبتدئين وفى عين اللحظة محادثة مع غير الغواة أيضاً. ورغم أن الفكرة الجينية لهذه الرابطة قد ظهرت على صفحات مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية»^(٧٨)، فإن «مجلة الروايات المصورة» قد التقطتها منذ ميلادها وتبنت كافة أنشطتها. وقد امتدحت المجلة هذه السنة الحميدة بعبارات ذات دلالة فى رسالتها إلى مؤسس الرابطة والقراء معاً: «... فقد أوليتنا جميلاً بإرادتك الصداقة التى تُريد بها أنت وإخوانك النجباء أن يكون لغواة فن التصوير الشمسى رابطة تجمعهم وتوحد كلمتهم. ولقد فتحنا صدر مجلتنا لك ترحيباً متسعاً لأنكم ترمون إلى أشرف غاية فنية يؤمل لها مستقبل باهر جداً. ولاغرو فالقطر المصرى كان فى سالف الزمان منبع الفنون الجميلة ومستقرها بدليل عاديته وآثاره. وما أعضاء رابطتكم الفنية إلا سلالة أولئك الأجداد الأمجاد الذين أوتوا من الفطنة والذكاء ما جعلهم يقطعون مراحل فى مضمار الفنون أيام كان سائر العالم يستمد منهم علومه ومعارفه...»^(٧٩).

فى هذه الجولة، أعاد أمين حمدي نشر سلسلة مقالاته آنفة الذكر على صفحات «مجلة الروايات المصورة»، ولكن، مع مزيد من المعلومات والإيضاحات والتنقيحات. وقد حدد أهداف سلسلة مقالاته فى هذه المرة، بأنه سيثبت خطأ النظرية الشائعة بأن التصوير الشمسى «فن يحتاج إلى الجيب العامر كثيراً». كما أن هذا الفن لا يحتاج إلى فلاسفة ولا إلى ميكانيكيين ليكونوا غواة: «... يحتاج إلى أولئك الذين لا مسحون طرايشهم بفرش الشعر ولا شعرهم بفرش الملابس، إلى أولئك فقط الذين فيهم ملكة التمييز يحتاج هذا الفن». ويناشد الكاتب قراء المجلة بمتابعة «الفصول التى تُنشر» على صفحاتها، وسُيواصل «فى» خلال هذه النهضة القومية صرخاته العالية إلى أن تصبح أداة التصوير ألزم لكل مصرى من مظلته وأحب إليه من سيجارته» (٨٠).

مجلة الروايات المصورة

فن التصوير الشمسى إرشادات للغواة المبتدئين والمتقدمين

« حقوق الطبع والنقل واستعمال الاصطلاحات محفوظة للكاتب »

سأولى سبي الى ان تصبح أداة التصوير الشمسى احب للمصري من سيكارة والزم اليه من مظلته
اسوة بلام الحرية التي ادركت فوائد هذا الفن الجليل

الكاتب

بدأت أولى حلقات «فن التصوير الشمسي: إرشادات للغواة المبتدئين» على صفحات «مجلة الروايات المصورة» يوم ١٤ أغسطس ١٩٢١ عن «العدسة وجهازاتها»^(٨١). وجاءت الحلقة الثانية عن «التحديد البؤري»^(٨٢)، وفي الحلقة الثالثة التي خصصها لـ «باقى أجزاء الكاميرا»، وضع أسفل العنوان الرئيسى عبارة «حقوق الطبع محفوظة للكاتب»^(٨٣). وبدءاً من الحلقة الرابعة التي حملت عنوان «المرئى»، عدل من العبارة السالفة إلى «حقوق الطبع والنقل واستعمال الاصطلاحات محفوظة للكاتب». ويرجع ذلك إلى انفراده من بين كل معلمى التصوير الشمسي على صفحات الجرائد بأنه أول من عربّ المصطلحات الفوتوغرافية. وبدءاً من هذا العدد، ديج مقالاته بالشعار الآتى: «سأوالى سعى إلى أن تُصبح أداة التصوير الشمسي أحب للمصري من سيكارتته وألزم إليه من مظلته أسوة بالأمم الغريبة التي أدركت فوائد هذا الفن الجميل». وبدءاً من هذا العدد أيضاً، افتتحت المجلة «باب النقد» الذى ينشر عدداً من الصور التي التقطها أبناء الرابطة ونقدتها وتحليلها نظرياً وعملياً من كافة الزوايا. وأعلن أمين حمدي أنه «يتقبل كل مناظرة فنية يرومها زميل مصوّر فيما يكتب على هذه الصفحات». وكذا، يشهد العدد نشر صور ورسائل من أبناء الرابطة وأولهم خليل أفندى جميعى من رمل الإسكندرية^(٨٤).

وبخلاف نشر صور أعضاء الرابطة فى «باب النقد»، ابتكرت المجلة باباً جديداً أسمته «صور اليوم» تنشر فيه إبداعات المصوّرين المصريين مع تقييمها فنياً بدءاً من نوع الكاميرا المستخدمة مروراً بتقنيات الالتقاط والتحميض والإظهار وانتهاءً بنوعية الأفلام المستعملة. وقد جذب هذا الباب المصوّرين من كل أنحاء مصر. فمن القاهرة، أرسل بسيم شكرى من ذوى الأملاك وعضو الرابطة بإسهاماته، ومن المنصورة أرسل محمد أفندى زكى الزكى المصوّر الفاو بإنтаجه^(٨٥).

ورغم التفاعل الإيجابى لجمهور التصوير الشمسي مع «مباحث» أمين حمدي على صفحات «مجلة الروايات المصورة»، فإن أكثر قراء المجلة كتبوا إليها «... يتضجرون من

إطالة مقالات التصوير الشمسى. وحجتهم أن السواد الأعظم منهم لا يهتم بهذا الفن. وفعلاً، تتسم هذه المقالات بطابع علمى بحث علاوة على شغلها مساحات كبيرة نسبياً من حجم المجلة. لهذه الأسباب، ونظراً لأنه «... لم يشترك فى مجلتنا من أعضاء الرابطة الفنية سوى نفر قليل جداً»، طرحت إدارة المجلة هذه المسألة على قرائها لاستفتائهم حول إبداء رغبتهم فى إقفال هذا الباب أو إبقائه على أن تخضع لراى الأغلبية^(٨٦).

فى ٢٧ نوفمبر ١٩٢١، أعلنت المجلة أن الاستفتاء قد أسفر عن أن «٢٥» قارئاً طلبوا إبقاءها على حالها و «٧٣» قارئاً اقترحوا أن تكون المقالات نصف ما كانت عليه وأن تُنشر مرتين شهرياً بدلاً من أربعة و «٨٦» طلبوا إلغاءها كلية. وبذا، يصير إجمالى القراء الراغبين فى إبقائها «٩٨» قارئاً مقابل «٨٦» قارئاً يرغبون إلغاءها. ولذا، قررت المجلة إبقاءها على أن تكون المقالات وجيزة لا تتجاوز صفحتين وأن تُنشر كل أسبوعين مرة واحدة. وهكذا، أرضت الإدارة رغبات القراء وأعضاء الرابطة الفنية ولاسيما مؤسسها فى آن واحد^(٨٧).

استاء أمين حمدى لهذه النتيجة، وأحجم عن الكتابة لمدة شهر ونصف الشهر تقريباً. وفى منتصف يناير ١٩٢٢، عاود الكتابة على صفحات المجلة ولكن لم يواصل حلقاته آنفة الذكر، بل أخذ يرد على نتيجة الاستفتاء بقوله: «لو أتبع لى أن أنشر على صفحات هذه المجلة الزاهرة كلمات التشجيع التى ألقاها من أنحاء مصر والسودان العزيزين وسورية وفلسطين وبلاد العرب والقسطنطينية* ما وسعتى عشرات من الأعداد». ونظراً لشهرة هذه المجلة فى «كافة أقطار الشرق... فإننى آثرتُ أن أعود إلى إتمام ما بدأته على صفحاتها من فصول الإرشاد فى فن التصوير الشمسى». بيد أنه سينشغل عن كتابة مقاله الأسبوعى بإعداد كتابه «المصور المصرى». ونوه بأن الرابطة هى مجرد ارتباط وتعارف وتراسل بين الأعضاء فيما يختص بالتصوير الشمسى وليست جمعية ذات رئيس أو مجلس إدارة. وينحصر قانونها فى: التعارف والمراسلة والاستعلام والإفادة والنقد والنشر والتبادل

* يقصد إسطنبول (الأستانة).

والمعاونة. وتجدر الإشارة إلى أنه وقَّع هذا المقال بـ «أمين حمدي مؤلف كتاب المصَّور المصري في أسوان» على عكس كل المقالات السابقة التي كان يوقَّعها بـ «أمين حمدي - مصَّور غاو - أسوان»^(٨٨).

ورغم وعد أمين حمدي الأسواني للقراء بمواصلة تقديم سلسلة المقالات التعليمية، فإننا لم نعر بعد التاريخ الأنف على أي مقال بتوقيعه ولا أي مقال عن التصوير الشمسي ولا أي خبر عن الرابطة الفنية. ومع ذلك، لم تتوقف عجلة النهضة المعرفية الفوتوغرافية المصرية، وواصلت السير، ولكن هذه الجولة، ليست من أقاصى صعيد مصر، بل من وسط الدلتا وتحديدًا من طنطا. إذ أعد حسن راسم حجازي سلسلة مقالات معنية بتعليم التصوير الشمسي عنوانها بـ «الكوكب المنير لغواة التصوير» ونشرها على صفحات جريدته الطنطاوية «روضة البحرين». وحرى بالتسجيل هنا أن صاحب الروضة بُعد رائداً وخبيراً في مضمار المعرفة الفوتوغرافية منذ أن أخذ يصاحف الدوريات المعاصرة على مدى ثلاثة عقود خلت علاوة على امتلاكه استوديو راسم بطنطا. وقد انبعثت فكرة «الكوكب المنير» تلبية لرغبة طلبة قسم الآداب بمدرسة طنطا الثانوية الذين ناشدوا صاحب الروضة بأن يتفهم برصيد خبرته الفوتوغرافية وطالبوه بتأسيس جمعية فوتوغرافية. وعلى الفور، وافق حسن راسم «تلبيةً لنداء الواجب والضمير». أكثر من هذا، منح الجريدة مجاناً لهؤلاء الطلبة «ليروا ما نكتبه من المواضيع الهامة وستفرد لذلك باباً خاصاً بجريدتنا»^(٨٩).

وبمجرد نشر خبر تأسيس «الكوكب المنير»، انهالت ردود الفعل على إدارة الروضة بالاستحسان والتحييل. وتساءل الغواة عما إذا كانت الدروس عملية أم لا؟ وما نصيب من يبعد عن طنطا من حظ اشتراكه في هذه الجمعية؟ ويجيب راسم عليهم بقوله: «... أن الدروس ستكون على صفحات الجريدة من نشر مواضيع هامة في هذا الفن وسط آراء وأسئلة وأجوبة وكذا بعض ألغاز فنية مصورة خاصة بهذه الصناعة وغير ذلك من الأفكار الحديثة التي لم يسبق لجريدة أخرى الخوض فيها مما يساعد الغواة»^(٩٠).

لـ ١٥٣

المراسلات
يـب أن تكون على الأبره
لهم صاحب الجريدة ومحررها للشهر
شهر الجريدة

الجريدة
البحرينية

غير المالح الحكم الأمل
Journai-Redit El-Bahrain- Tanteb
جريدة يوميات البحرين سبائية لديمقراطية
الأمان بمجلة واحدة طاهر بمجلة على أنا بطنا

الواحد ٨ مارس سنة ١٩٣٣

«مقررته وسياتلر الاطلاق التفتاه»

خطاف يوم الخميس ٢٠ رجب سنة ١٣٥١

اللفز المصور



الكوكب المنير
قوة الصورة

التصوير الشمسي و اليدوي
مباحث جمعية النهضة الفنية المصرية لنواة
التصوير بالقطر . ادارتها بلعكندرية شارع
للواردي عمرة ٥٧ ياب سدره

بدأت أولى حلقات «الكوكب المنير» يوم الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢ بعنوان «الزجاج الحساس». وبجوار هذا المقال، أخبرت الجريدة جمهورها من الطلاب بمناسبة انتهاء العام الدراسي وذهابهم إلى بلادهم بأن يتركوا عناوينهم الجديدة حتى يتسنى للإدارة إرسال الجرائد لهم كي «لا يُحرموا من مطالعة الجريدة وحتى لا تُحرم الصحيفة من ثمرات أقلامهم»^(١١). وابتداءً من يوم الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، أخذت الجريدة تنشر لفزاً فوتوغرافياً عبارة عن «شكل» والمطلوب من هواة التصوير أن يوضحوا الكيفية التي أخذت بها هذه الصورة. وبعد الاقتراع على الأجوبة الصحيحة، يحظى الفائز بنشر صورته بالروضة والحصول على كليشيه الصورة الخاصة به مجاناً^(١٢). بيد أن استجابة الهواة لهذا اللفز جاءت ضعيفة وعلى عكس المتوقع، إذ كانت الأجوبة الصحيحة «لا تتجاوز أصابع

اليد، ولذا، أعادت الجريدة نشره «ليدرك الغواة بالبحث والتنقيب وإعمال الذاكرة ما خفى عليهم»^(٩٣). ومع ذلك، لم يرد على الجريدة إلا ثلاثة أجوبة فقط، منها واحدة خطأ، واثنان صحيحتان أحدهما من حسن أفندى رشدى بالزقازيق واثنتينهما من محمد أفندى شوشة من طنطا. وأسفرت القرعة بينهما عن فوز الأخير^(٩٤).

ورغم إجهاض تجربة اللغز المصور عقب ولادتها بشهرين فقط، فإن سلسلة دروس «الكوكب المنير» تابعت على صفحات الروضة حتى أبريل ١٩٢٣^(٩٥). وتجدر الإشارة إلى أن تأثير «الكوكب المنير» لم ينحس فقط على إقليم الغربية وجواراته القريبة فقط، بل امتد إلى عاصمة الديار المصرية. فمن القاهرة، يسأل محمد عبد السلام صاحب الروضة أن يفيدته عن «أحسن طريقة لتظليل الزجاج الفوتوغرافى». وقد خصص راسم حلقة مستقلة للرد على سؤال القاهرى فى تفصيل وإيضاح دقيقين^(٩٦).

بيد أن أهم استجابة لـ «الكوكب المنير» جاءت من «أولاد الكبار» أنفسهم. إذ دشّن أحمد زكى مؤسس جمعية النهضة الفنية المصرية لغواة التصوير الشمسى واليدوى بمصر ومقرها الإسكندرية^(٩٧) سلسلة مقالات تعليمية وإرشادية على صفحات جريدة «روضة البحرين» تحت عنوان «التصوير الشمسى واليدوى». وقد نشر أولى حلقاتها يوم الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣ تحت عنوان «فن التصوير». وفى رسالته إلى صاحب الروضة، أثنى عليه بشدة: «... فأنت يا عزيزى راسم أقدم غاو عرفته للآن وأول رجال الفن العاملين المجدين الساعين الباذلين النفس والنفيس فى ما يعود عليه بالفلاح وعلى الأمة بالرقى والنجاح»^(٩٨).

وفى حلقة الأولى، أكد أحمد زكى على أن التصوير «فن عظيم كبير له أصول يتحتم السير عليها ونواميس يجب مراعاتها». ودعا المصريين إلى الأخذ به والإفادة منه: «فها يا أبناء النيل وأحفاد رمسيس أعيدوا مجدكم السابق بتعصيد الفنون والأخذ بناصرها. ها

وخذوا بيد التصوير ذلك الفن الذى كان لأجدادنا الفضل الأسمى فى بروزه للعالم ورقبه...١. وأرجع زكى تأخر المصريين فى مضمار التصوير الشمسى إلى: عدم وجود جمعيات وروابط فنية تُنير للهواة الطريق، كثرة ما يعترض البادئ من العقبات الفنية التى قد تضطره إلى ترك الاشتغال بالفن، توهم البعض بعدم جدوى الاشتغال بهذا الفن، المصروفات العظيمة التى يضطر الهواة إلى دفعها لأصحاب محال ومخازن التصوير الذى يُكدرهم أن يُشاهدوا جماعة أو جمعية تقوم بنصرة الفن لثلاثيئة أرباحهم الكبيرة التى يجنوها من وراء جهل الناس بأسراره. لهذا كله، يدعو المشتغلين بفن التصوير الشمسى إلى الانضمام لرابطة أنفسه الذكر ليؤكدوا أن «... بمصر شبيبة ناهضة وقوم يعملون إلى ما فيه خير بلادهم ورقى فنونهم ومعارفهم» (١٩).

بمجرد نشر الحلقة الأولى من سلسلة «التصوير الشمسى واليدوى» لأحمد زكى، هاجمها بعنف أمين حمدى، الذى انتقل من أسوان إلى بنها وصار يحمل منذ لقب البنهاوى، وأسس «الرابطة الفنية المصرية للهائمين بفن التصوير الشمسى فى بلاد الشرق» ومقرها بنها. وقد برر انتقاداته لزكى بالآتى:

١ - اتحل اسم الرابطة الفنية لغواة التصوير الشمسى بتغيير بسيط بأن استبدل كلمة الرابطة بالنهضة.

٢ - اقتبس «كثيراً جداً» من العبارات التى جاءت فيما سبق أن أذاعته الرابطة من مباحث الفن دون أن يوثق مصادرها.

٣ - تجاهل أمر الرابطة البنهاوية عندما نفى وجود جمعيات أو روابط فنية بمصر.

وأشار حمدى إلى ذبوع صيت رابطة أنفة الإشارة بقوله: «... لا يوجد فى بلاد الشرق كافة من يحملون مصورات من يجهل أمر الرابطة... وبها أكثر من خمسة آلاف عضو مراسل منهم مئات أعضاء عاملين». وكشف عن أن «أحمد أفندى زكى عامل تليفون

محطة القبارى» كان عضواً بها ثم انفصل عنها. ولذلك، طلب البنهاوى من السكندرى عدم انتحال اسم رابطته، وكذا، يجتهد فى أن «يتكر ما يكتبه ابتكاراً بدون إغارة على مباحث كتبها غيره» (١٠٠).

لم تقتصر رسالة البنهاوى على نقد السكندرى فقط، ولكنه استغلها فى الترويج لرابطته وإنتاجه. إذ نبرع بـ (٥٠٠) نسخة من كتاب «مباحث فن التصوير الشمسى» لقراء الجريدة. أكثر من هذا، عرض أمين حمدى على حسن راسم أن يكتب على «صفحات الروضة الزاهرة» فصلاً عن هذا الفن ممتعة تُزرى بمقال الأدياء. وفى حالة موافقته، سُرسل المقال الأول مرفقاً معه مسابقتين فئتين بين قراء الروضة جائزتهما ميداليتان الأولى ذهبية والثانية فضية. ورغم تقدير راسم لرسالة حمدى ونشرها والترحيب باستقبال مقالاته عن التصوير الشمسى، فإنه خشى أن تتحول الروضة إلى «ميدان لحرب شخصية أو سجل يسجل فيه الكاتب أعماله وأياديه فيزكى نفسه طارة ويطريها أخرى. وبذلك تصبح الرسائل بعيدة عن الغرض الاسمى المقصود». ويبدو أن راسم - صاحب رصيد الخبرة الطويل - استشعر خطورة أن تتحول جريدته إلى ساحة منازلة بين المعنيين بالتصوير الشمسى. ولذا، أعرب عن ترحيب «أنهر الروضة» بنشر ما يرد إليها من رسائل الفوتوغرافيين شريطة أن تبتعد عن «القدح والمدح». وناشد الجمعيات الفوتوغرافية أن تتضافر وتأخذ جميعاً بأسباب الرقى الحقيقى والفلاح المنشود كي يسيروا بهذا الفن سيراً جميلاً (١٠١).

ورغم نشر أحمد زكى حلقة الثانية التى حملت عنوان «متى تكون مصوراً» (١٠٢)، فإن صاحب الروضة قد أثر الابتعاد عن هذه الممارك حتى أنه أوقف سلاسله التعليمية والإرشادية. ونجدد الإشارة إلى أن معركة البنهاوى والسكندرى على صفحات الروضة الطنطاوية كانت امتداداً لذات المعركة التى اندلعت على صفحات «النيل المصور» القاهرية خلال شهرتى فبراير ومارس ١٩٢٣ (١٠٣).

الجمهورية العربية السورية
تكون غبطة الأسرة ومودة لهم صاحب الجريدة ومحررها
عقيل إبراهيم قشاشي
مستوفى الوثائق ١٩٤٨ - ١٩٤٩ (البريد رقم ١٩٤٨ - ١٩٤٩) القاهره (أو قول) مصر
الطبعة الأولى رقم ١١ بتاريخ ١٩٤٨ م. رقم ١١ بتاريخ ١٩٤٨ م. رقم ١١ بتاريخ ١٩٤٨ م.

في نسخة مطبوعه
أبو الهول
١٩٤٨ م. رقم ١١ بتاريخ ١٩٤٨ م.

الجمهورية العربية السورية
مطبع قنطر
٣٠ من سنة ١٩٤٨ م. رقم ١١ بتاريخ ١٩٤٨ م.
٢٠ من سنة ١٩٤٨ م. رقم ١١ بتاريخ ١٩٤٨ م.
لا يرسل الجريدة الا في مطبوعه لا تفرق نسخاً
أجود نشر الامارات بكل مطابع الادارة في ١٩٤٨ م.

بين الشائكة والوارث فن التصوير الشمسي

— اخبار الرابطة الفنية —

« بقلم مصور هائم »

اختصنا (أبو الهول والصباح)
(دون غيرهما بمباحث الفن)

فن التصوير الشمسي لمحات مصورة « بقلم مصور هائم »

والله لن أبصر مما بدا

غير وجوداتها الحسن
« عدسة »

ورغم هذه المعارك، لم تتوقف عجلة النهضة الفوتوغرافية المصرية، إذ تلتفتها في هذه الجولة، جريدة «أبو الهول» ومجلة «الصباح» القاهريتان لصاحبهما مصطفى إسماعيل القشاشي اللتان نشرتا على صفحتيهما مساحات ثابتة عن أنشطة «الرابطة الفنية المصرية» للهائمين بفن التصوير الشمسي في بلاد الشرق، ومقرها بنها ومؤسسها أمين حمدي مؤلف «مباحث فن التصوير الشمسي». وتجدر الملاحظة بأن أبناء الرابطة قد كتبوا مقالاتهم بأسماء مستعارة من آلة التصوير أو ما يدور في الفلك الفوتوغرافي، كما اختص كل منهم بشأن مستقل. فمثلاً، تحت اسم نابض، وهو جهاز فتح العدسة وغلقها، يكتب أحد أبناء الرابطة سلسلة مقالات تحت عنوان «فن التصوير الشمسي: لمحات مصورة بقلم مصور هائم». وقد

تخصص هذا الباب فى الإرشاد التقنى^(١٠٤). واتخذ نابض بيتاً شعرياً أقرضته «عدسة» شعاراً له^(١٠٥):

والله لن أبصر مما بدا غير وجوه زانها الحُسن

تفاعل جمهور التصوير الشمسى مع «نابض» و «لمحات مصوّره» كما يتضح من الرسائل التى وصلت إليه من القاهرة والإسكندرية وأسيوط والأقصر. ومن الأخيرة، بعث أمين محمد الأقصرى برسالة أثنى فيها على نابض لجهوده من أجل ترقية فن التصوير الشمسى «... الذى تقدم فيه الغربيون تقدماً عظيماً لم يتقدمه أحد مثلهم. فإنك لا تنظر إلى السائح الذى يؤم هذه البلاد إلا وتجد آلة التصوير لا تفارقه فى غدواته وروحاته (كالكيف) الذى لا تفارقه حلبة السجائر. كذلك أطفالهم بدلاً من أن ترى معهم لعبة قليلة الأهمية تجد آلات التصوير»^(١٠٦).

وبجانب نابض صاحب لمحات مصوّرة، ثمة «مصوّر» المختص بالمباحث الفنية العلمية الاستقرائية فى التصوير الشمسى، و «شعاع» المعنى بأحاديث سلبية، و «مصباح» المجيب على المسائل الفنية، و «مجهر» الناقد للصور من الناحيتين العملية والفنية مع ذكر أصول هذا الفرع وقواعده، و «يراع» جامع كلمات فى سبيل الفن يمتزج فيها الشعر والأدب بالفن، و «محرف» المنوط به أخبار الرابطة الفنية ووسائل التحرير والكتب الفنية التى تُصدرها الرابطة والمسابقات التى تجربها بين الهائمين وطلب الالتحاق بالرابطة وغير ذلك مما ليس له علاقة مباشرة بفنية التصوير الشمسى؛ أى النواحي الإدارية والإعلامية. ولكاتبه هؤلاء الكتاب، تُعنون الرسائل كالتى: حضرة المحترم أمين أفندى حمدى مؤلف مباحث فن التصوير الشمسى ومؤسس ورئيس الرابطة الفنية - للزميل (....) - بنها^(١٠٧).

(٢)

التصوير الشمسي

فن التصوير الشمسي من الفنون الجيلة
المفيد التي اهتمت بها الممالك الاوربية ايماء
اهتمام فهو نسبية للصغير كما ان صنعه مفيد
بايدي الماهرين

ولقد انتشر التصوير الشمسي الآن
انتشارا كبيرا وقل من الآلات والادوات
فاصبح في مقدرة كل انسان تقريبا الاشتغال
بهذا الفن الجليل

مجلة المدرسة الخديوية

باب الفنون

عباس الازهرى

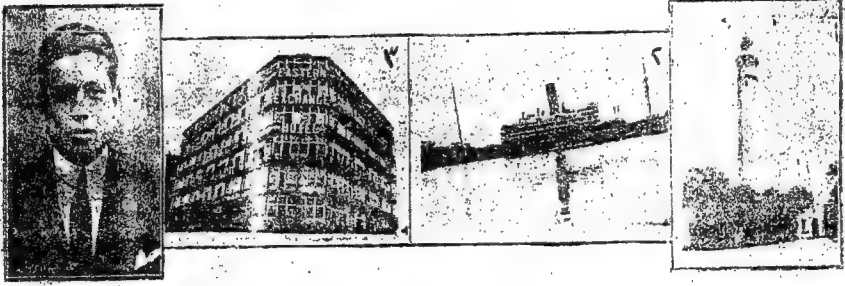
رابعه على- ورئيس الجمعية الفوتوغرافية

بالمدرسة

وفى خط متواز مع نشاط «الرابطة البنهاوية»، خصصت «مجلة المدرسة الخديوية» باباً ثابتاً لتعليم «التصوير الشمسي» اضطلع به عباس الازهرى الطالب بالسنة الرابعة علمى ورئيس الجمعية الفوتوغرافية بالمدرسة (١٠٨). وافردت مجلة «المضمار» باباً خاصاً به «طرائف هواة التصوير الشمسي». وفى كل عدد، يعرض هذا الباب ما بين ٤-٦ صور تتناول غالبيتها العظمى مناظر مصرية طبيعية. وثمة مجموعة مشاهد سكندرية التقطتها عدسة محمد أفندى مختار إبراهيم بالمهندسخانة (١٠٩). وثمة أخرى عن تنزيعات بورسعيدية اخذها أمين أفندى حافظ صراف محافظة الإسماعيلية (١١٠). وهناك تشكيلة قاهرة انتقاها محمد أفندى السعيد محمد عضو بالرابطة الفنية لهواة التصوير الشمسي بمصر وبالجمعيات الأوربية (١١١). وتوجد تشكيلة قاهرة أخرى التقطها محمود أفندى رياض رئيس جمعية التصوير الشمسي بالمدرسة السعيدية (١١٢).

للفهار يوم الجمعة في ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٢٢

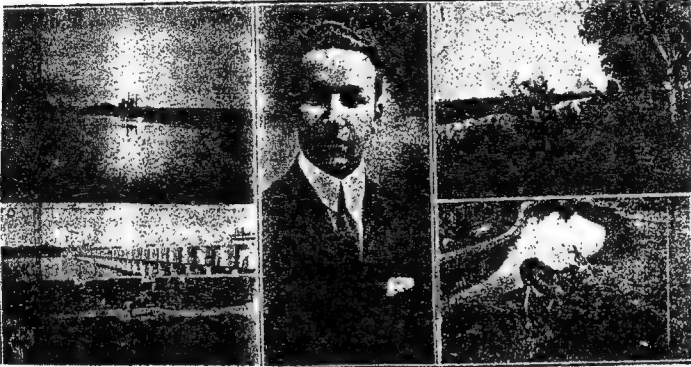
طرائف هواة التصوير الشمسي



➤ (١) فخر بور سعيد (٢) البصرة كيتوشا اليابانية تدخل ميناء بورسعيد (٣) لوكامة اينزلر اكتشيتج روسيا بورسعيدون « البيت الحديث »
سلا (٤) امين اندي حافظ انه هذه الصور ومراف عائلة الاسماعيليه ➤

للفهار يوم الجمعة في ١٠ ديسمبر سنة ١٩٢٢

طرائف هواة التصوير الشمسي



(١) طريق الاهرام
(٢) محمد افندي مختار
ابراهيم آخذ هذه الصور
وهو من هواة التصوير
والسباحة والوسيقى
والسنا (٣) اشعة الشمس
حول القناطر الخيرية (٤)
غزالى بحديقة الحيوانات
بطنا (٥) القناطر الخيرية

عند هذا الحد من الزخم، قفزت المعرفة الفوتوغرافية خطوة جد مهمة إثر هذه النهضة آنفة الوصف. إذ شهد سوق الكتاب المصرى خلال عامى ١٩٢٣-١٩٢٤ صدور عدد ليس بالقليل من الكتب الفوتوغرافية. فمنذ عام ١٩٢٣، انشغلت الرابطة الفنية البنهاوية فى إنجاز مؤلفات رئيسها أمين حمدي وهى: التصوير الشمسى إلى ما قبل الالتقاط، فترة الالتقاط لبلاد القطر المصرى^(١١٣)، التصوير الشمسى: إظهار وطبع وتكبير الصور^(١١٤)، ما هو التصوير الشمسى وكيف تصوير من الهائمين به إن كنت من المشتغلين به^(١١٥)، وأخيراً كتاب المصور المصرى، وهو عبارة عن دائرة معارف مصورة فى فن التصوير الشمسى، نُشرت أولاً على هيئة «ملازم متفرقة» ثم جُمعت فى كتاب، وترجع جذوره إلى أيام أن كان المؤلف مقيماً فى أسوان^(١١٦).

ويخلاف إنتاج أمين حمدي، أضاف عباس الهراوى-الخبير بعين شمس- إلى المكتبة الفوتوغرافية كتاباً عن «التصوير بالألوان» مع مطلع عام ١٩٢٤ «يُعلمك كيف تخرج الصور الفوتوغرافية ملونة بدون أصباغ»^(١١٧). كما أضاف رياض أفندى شحاتة - رائد التأليف الفوتوغرافى- كتاباً عن «التصوير والحفر» مع مطلع النصف الثانى من عام ١٩٢٤^(١١٨).

وحرى بالملاحظة أن الكتاب الفوتوغرافى كان يُباع غالباً بمعرفة مؤلفه وأحياناً لدى مؤسسات التصوير الشمسى مثل محلات دلمار ومترى ومخازن الفوتوغرافية المصرية^(١١٩). وقد آتت المكتبة الفوتوغرافية بعض أكلها. ففي رسالة من سعيد عبده إلى جريدة «أبو الهول» يعترف فيها بفضل أمين حمدي وكتابه «التصوير الشمسى» على تعلمه هذه الحرفة. ومما جاء فى الرسالة: «كنت أنظر إلى فن التصوير نظرة الطامع فى شئ محبوب لا يستطيع الوصول إليه... لكن الأستاذ أمين أفندى حمدي بفضل ما أبدع... قد محا من نفسى أثر هذا الظن الخاطئ وجعلنى وليس بينى وبين قطف هذا الفن إلا شراء آلة التصوير ثم تتبعه فى كل ما يكتب...». وختم القارئ رسالته إلى أمين حمدي بعبارة تعكس مناخاً

فكرياً وسياسياً: «.. وأسأل الله أن يجعل منه ومن أعضاء رابطته الفنية أبطالاً يُعيدون لمصر بهجة العصر القديم، عصر الجمال والفنون» (١٢٠)

وهكذا، يتضح مما سبق أن كل الخيوط قد تجمعت لتجعل من عام ١٩٢٤ علامة فارقة في تاريخ التصوير الشمسي بمصر. فإذا كان هذا العام قد جسّد سياسياً الطموحات المصرية في «وزارة الشعب» بكل خلفياتها ورهاناتها، فبالمثل، وفوتوغرافياً، اختزل هذا العام كل المجهود الفوتوغرافي. إذ شهد اصطباغ التصوير الشمسي بالطابع المصري وتكريس الهوية القومية، زخم معرفي عبر الصحف والكتب، ظهور دولت رياض شحاتة كأول مصرية تحترف التصوير (١٢١)، تأصيل الجمعيات الفوتوغرافية في المدارس (التحديوية، السعيدية... إلخ)، انتشار الجمعيات الفوتوغرافية على مستويات شعبية مثل جمعية المسلة الفنية لغواة التصوير (١٢٢)، النشاط الملحوظ والمتوهم للجمعيات الرائدة التي استقطبت هواة التصوير من شتى المجالات. فمثلاً، ضمت الرابطة الفنية البنهاوية إلى صفوفها أحمد أفندي إبراهيم حجازي - من كبار أعيان الصاغة - الذي يدين له تاريخ التصوير الشمسي المصري بالفضل. إذ أنه مؤسس ومدير أول مجلة مصرية متخصصة في التصوير الشمسي.

رغم أن دليل الدوريات بدار الكتب المصرية يُسجل أن مجلة «التصوير الشمسي»، ورقمها ٧٨١، قد توالى صدورها منذ أغسطس حتى ديسمبر ١٩٢٤، فإننا لم نعثر بالكاد، والكذ، إلا على المديدين الأولين منها فقط. فقد صدر أولهما يوم الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، وصدر ثانيهما يوم الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤. ومن دراسة هذين العددين، نستطيع تكوين صورة عامة عن كيفية إنشاء هذه المجلة والدوافع إليها وتوجهاتها وسياساتها التحريرية وخطوطها العريضة.

تُمثل مجلة «التصوير الشمسي» لسان حال الرابطة الفنية المصرية، وهي مجلة علمية فنية مصوّرة أسبوعية، ولكنها صدرت فعلياً مرتين فقط كل شهر. وقد أسسها وتولى إدارتها الصائغ أحمد حجازي عضو الرابطة الفنية آنف الذكر واتخذ مقرها بشارع المقاصيص في الصاغة بالقاهرة. وقد شكلت شعارها بأكمله من مفردات الحضارة المصرية القديمة: أبو

الهول، الأهرامات، معبد... إلخ. ووضعت «الصندوق المظلم» أعلى بين الشعار ووضعت عدسة آلة التصوير فى أعلى يسار الشعار (١٢٣). ويعكس هذا الشعار دور مصر القديمة فى فن التصوير من ناحية، وموقع آثارها المحورى على الخريطة الفوتوغرافية الحديثة من ناحية ثانية، وانبثاق التيار الفرعونى فى المشهد الفكرى المصرى من ناحية ثالثة.

وقد حمل الغلاف الأمامى للعدد الأول صورة الشاعر والأديب والمصور أمين حمدى مؤسس ورئيس الرابطة الفنية، ووقتها انتقل من بنها للعمل والإقامة فى أسبوط. وعلى نحو ما سبق بيانه، قام هذا الرجل بدور تعليمى وتشقيفى فاعل فى ميدان تقنيات التصوير الشمسى سواء من خلال مقالاته الصحفية المسلسلة أو من خلال مؤلفاته المتعددة. علاوة على دوره الرائد فى تعريب المصطلحات الفنية المختصة بالتصوير الشمسى. وفى ديباجة العدد الأول، صدرها أحمد حجازى بالشعار الذى رفعه دوماً أمين حمدى وهو: «سأولى سعى إلى أن تصبح المصورة أحب إلى المصرى من سيكارته والزم إليه من مظلته أسوة بالأم الغربية التى أدركت فوائد هذا الفن الجميل» (١٢٤).

تكشف افتتاحية العدد الأول عن جملة قضايا جد مهمة مرتبطة بوضعية التصوير الشمسى. فمن منظور دينى، تتجلى لغة الخطاب إلى الجماهير منذ السطور الأولى: «لك الحمد يا من صورّت الإنسان فأحكمت تصويره وعلمته ما لم يكن يعلم...». ومن منظور تقنى، تُبلور الافتتاحية مكانة مصر بعامة فى النسق الفوتوغرافى: «... هذا ميدان سباق لسنا من فرسانه. ومتجع لحاق لسنا من أهوانه. ولكننا من رواده وقصاده على ما بنا من ضعف. ندخل تلك الحلبة». ومن منظور صحفى، يتضح عدم وجود أية صحيفة متخصصة فى مجال التصوير الشمسى مما حدا بأحمد حجازى إلى «سلوك هذا السبيل الوعر» لإصدار هذه المجلة «بأذلاً فى سبيل نشرها كل مرتخص وغال». ومن منظور سياسى، تُميط الافتتاحية اللثام عن المناخ الذى جسده وزارة سعد زغلول وتداعياته: «خير أننا لا ننسى عطف وزارة الشعب وتمضيدها للفنون الجميلة وإقامة لجنة خاصة للنظر فى ترقية الفنون... حتى تنهض بالفنون إلى المستوى اللائق بها فتبعث بالبعوث وتأتى بالفنيين من ربوع العلم لتصبح مصر كعبة القصاد ونجمة الرواد وما ذلك على همة العاملين بعزير» (١٢٥).

اعتمدت المجلة على أعضاء الرابطة الفنية فى تزويدها بالمادة التحريرية والمصورة. يكتب أمين حمدى عن «أنواع المصورات»، ويكتب مصباح ومصور على الأسئلة الفنية، ويكتب يراع كلمات فى سبيل الفن^(١٢٦). وتنشر المجلة فى كل عدد صورة على نصف صفحة أو ربع صفحة لأحد أبناء الرابطة مع مقال باسم صاحب الصورة يتناول فيه رؤيته للتصوير الشمسى وعلاقته به قبل دخول الرابطة وبعده. فى العدد الأول، كان ضيف المجلة لطيف أفندى نجيب عضو الرابطة وموظف بمصلحة التلغراف. وقد استهل مقاله بعبارة: «التصوير هو الجمال، والجمال هو النبوغ، وما أجمل النبوغ فى التصوير». ويُلخص فى آخر المقال انطباعه عن التصوير الشمسى بقوله: «... أصبحت المصورة أحب إلى من سيكارتى وألزم من مظلتي. فكم من مناظر جميلة أنستنى ما يحيط بي من مرارة الحياة وكم من تأملات فى جمال الطبيعة ألتقطها بمصورتي فمكنت عنى أكداراً وأحزاناً». وأخيراً فإن آلة التصوير بالنسبة إليه: «تُجسم الخيال - وتُحرك الجماد - وتقرب الآمال - تلك هى المصورة فحسب»^(١٢٧). وفى العدد الثانى، حل ضيفاً على المجلة حسن أفندى محمد يوسف عضو الرابطة والموظف بقلم طرود البوستة بالإسكندرية. وحسبما أورد فى مقاله: «مصر منبع الفنون الجميلة منذ القدم، وهى أول بلد هبط فيه وحى الحضارة والمدنية، فاقبست الغربيون قسطاً وافراً من علومها وحضارتها حتى بلغوا شأواً عظيماً من الرقى والتقدم وأصبحنا... دونهم علماً وأقلهم حضارة ورقياً. وصرنا على هذه الحالة إلى أن بعث الله لنا... شبان اليوم الذين هم عمود المستقبل، فقاموا بتأسيس ما انهدم من مجد تليد وأخذوا فى استنهاض الهمم لتشييد حضارتنا السابقة...»^(١٢٨).

وتحت عنوان «معرض الصور: أحاسن المحاسن مما صوروه أعضاء الرابطة الفنية»، تنشر المجلة نماذج من الإنتاج الفوتوغرافى لأبناء الرابطة^(١٢٩). وفى العدد الثانى، أعلنت المجلة عن «المسابقة الفنية الأولى فى التصوير الشمسى» وجوائزها عشرين جائزة ثمينة: ميدالية ذهبية، ميدالية فضية، أموال، اشتراك مجانى لمدة عام أو نصف عام فى المجلة. ويتلخص موضوع المسابقة فى إرسال الشخص بأحسن صورة صورها لآى منظر طبيعى من أى حجم

إلى إدارة المجلة. وسيقوم أمين حمدي - رئيس الرابطة - بفحص الصور «وسيكون حكمه في هذه المسابقة حكماً نهائياً». وسوف تُنشر نتيجة المسابقة في العدد السابع، وتُنشر الصور الفائزة في العدد الثامن، وتُنشر صور الفائزين في العدد التاسع، وتُنشر أحسن الصور التي لم تزل جوائز في العدد العاشر (١٢٠). ورغم الهدف التسويقي لهذه المسابقة، فإننا لم نقف على مدى تفاعل الجمهور معها ومدى صديقها وجديتها. إذ أننا لم نعر إلا على العديدين الأولين فقط اللذين نشرناهما في الملحق الرابع .

وهكذا، إذا كان عام ١٩٢٤ قد شهد عدة تجليات على درب تفعيل دور المصريين في صناعة التصوير الشمسي، فثمة سؤال يطرح نفسه بعد مرور «٨٥» عاماً على اختراع التصوير ودخوله إلى مصر: ما الذي التقطه المصورون؟ وكيف التقطوه؟ ولماذا؟ يجب الفصل الأخير .

الهوامش

- (١) أحمد رنمت : «معجزة هذا المصير الأنور أو التفراف المصور» ، الرابة العثمانية ، عدد ١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧ ، ص ٧٦ .
- (٢) المقتطف : السنة الثالثة والعشرون ، الجزء الخامس ، ١ مايو ١٨٩٩ ، ص ٣٩٧ .
- (٣) التفرافات الجديدة : ٢٠ يونيو ١٨٩٩ ، ص ٢ : *Perez: Op.Cit., PP. 189 - 190.*
- (٤) «كتب الأطفال» ، مجلة الشؤون الاجتماعية ، عدد ٨ ، السنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ ، ص ٩١ .
- (٥) نفسه : ص ص ٩١ - ٩٢ .
- (٦) نفسه : ص ٩٢ .
- (٧) الهلال : السنة الحادية والثلاثون ، الجزء السابع ، أول أبريل ١٩٢٣ ، ص ص ٧٣٠ - ٧٣١ .
- (٨) المنار : للجلد العشرون ، الجزء السادس ، ص ٢٧٤ .
- (٩) المقتطف : السنة السادسة عشرة ، الجزء الرابع ، ١ يناير ١٨٩٢ ، ص ٢٧٥ .
- (١٠) أحمد رفعت : المصدر السابق ، ص ٧٦ .
- (١١) سهيل اللانزي : «الصحافة الشامية في مصر» ، مجلة المعرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونيو ٢٠٠٧ ، سورية ، ص ص ١١٨ - ١١٩ .
- (١٢) اللطائف المصورة: ٢٩ مايو ١٩١٦ ، ص ٦ ، ٧ ، ١٢ .
- (١٣) نفسه: ١١ سبتمبر ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (١٤) النيل: عدد ٨٥ ، السبت ١٨ فبراير ١٩٢٢ ، ص ١٠٥ .
- (١٥) نفسه: ٢٥ مارس ١٩٢٢ ، ص ١٨١ .
- (١٦) الشير: ٦ نوفمبر ١٨٩٧ ، ص ٢٤ .
- (١٧) اللطائف المصورة: ١١ سبتمبر ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (١٨) النيل المصور: ١٧ أبريل ١٩٢٤ ، ص ١٦ .
- (١٩) مجلة الشباب: السنة الأولى ، الجزء الخامس عشر ، ١٦ يونيو ١٩١٦ ، ص ٦٦٦ - ٦٦٧ .
- (٢٠) مجلة الروايات المصورة: عدد ٨ ، ٣٣ يناير ١٩٢٢ ، ص ١٠٧٦ .
- (٢١) الفلاح: عدد ٤١ ، ٢٠ ديسمبر ١٨٨٦ ، ص ٣ .
- (٢٢) النيل المصور: عدد ٦٢ ، السبت ١٨ مارس ١٩٢٢ ، ص ١٦٥ .
- (٢٣) مجلة الروايات المصورة: عدد ٣٦ ، ٢٩ يناير ١٩٢٢ ، ص ١١٨١ .
- (٢٤) الرشيد: عدد ١٧ ، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٠ ، ص ١٧ .
- (٢٥) اللطائف المصورة: ٢٨ أغسطس ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (٢٦) مجلة السيدات: السنة الثالثة ، الجزء الثاني عشر ، أكتوبر ١٩٢٢ ، ص ٧٢٠ .

- (٢٧) المقتطف: السنة الثانية، الجزء الرابع، ١٨٧٩، ص ١٠٧.
- (٢٨) نفسه: السنة الثامنة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٤، ص ص ٤١٥-٤١٦.
- (٢٩) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥، ص ص ٢٩٧-٢٩٨.
- (٣٠) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، يولية ١٨٨٤، ص ص ٦١٤-٦١٥.
- (٣١) نفسه: السنة الرابعة والعشرون، الجزء السادس، ١ يونية ١٩٠٠، ص ص ٥٣١-٥٣٠.
- (٣٢) نفسه: السنة الثالثة والعشرون، الجزء الأول، ١ يناير ١٨٩٩، ص ٨.
- (٣٣) نفسه: السنة الثامنة، الجزء الثالث، ديسمبر ١٨٨٣، ص ص ١٥٦-١٥٧.
- (٣٤) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الثامن، مايو ١٨٨٥، ص ص ٤٩١-٤٩٢.
- (٣٥) نفسه: السنة السادسة عشرة، الجزء السابع، ١ أبريل ١٨٩٢، ص ص ٤٩٣-٤٩٥؛ الجزء التاسع، ١ يونية ١٨٩٢، ص ٦٤٥؛ السنة الحادية والعشرون، الجزء السادس، ١ يونية ١٨٩٧، ص ص ٣١٣-٣١٤؛ السنة الثامنة والعشرون، الجزء الأول، يناير ١٩٠٣، ص ص ٨٩-٩٠.
- (٣٦) نفسه: السنة الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو ١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ السنة الثانية والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.
- (٣٧) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، نوفمبر ١٨٨٣، ص ١٢٨.
- (٣٨) القتي: السنة الأولى، الجزء الخامس، أول يناير ١٨٩٣، ص ص ١٧٩-١٨٢؛ الجزء السابع، أول مارس ١٨٩٣، ص ص ٢٥١-٢٥٤.
- شرح حسن أفندي راسم حجازي في «المقتطف» عام ١٨٩٧، ووقتها انتقل إلى شين الكوم، طريقة استخراج صور فوتوغرافية على المنسوجات الحريرية.
- المقتطف: السنة الحادية والعشرون، الجزء الرابع، ١١ أبريل ١٨٩٧، ص ٤٥٥.
- (٣٩) سمير الشبان: السنة الأولى، عدد ٨، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ١٣٣-١٣٤.
- (٤٠) الوطنية: عدد ٤٠، الخميس ٢٩ فبراير ١٩١٢، ص ١١.
- الرقيب: عدد ٥٠، الجمعة ١٠ مايو ١٩١٢، ص ٢.
- (٤١) الرقيب: عدد ٢٧، السبت ١٣ أبريل ١٩١٢، ص ٢.
- (٤٢) الوطنية: المصدر السابق.
- (٤٣) فاة الشرق: السنة الرابعة، الجزء الرابع، يناير ١٩١٠، ص ١٩٠.
- الاتحاد المصري: عدد ٢٩٤، الأحد ٢٣ يناير ١٩١٠، ص ٢.
- (٤٤) الرقيب: ٣١ يناير ١٩١٣، ص ٢.
- (٤٥) مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي: العدد الأول، مايو ١٩١٣، ص ص ١ - ٣.
- (٤٦) نفسه: ص ص ١ - ٢.
- (٤٧) نفسه: ص ص ٢٨ - ٤٠.

- (٤٨) نفسه : العدد الثاني، يونية ١٩١٣، ص ص ٦٥ - ٦٩، ٧٢ - ٨٠.
- (٤٩) النيل المصور: عدد ١٤٧، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣، ص ١٨-١٣ نوفمبر ١٩٢٣، ص ٦.
- (٥٠) الدليل العام للقطر المصري والخارج، الشركة المصرية للطبوعات والإعلانات، مطبعة المقطف والمقظم بمصر، ١٩٢٧، ص ٦٦١.
- (٥١) النجاح: عدد ٨، الأحد ٢٠ مايو ١٩١٧، ص ١٦.
- (٥٢) روضة البحرين: عدد ١٤٥، الخميس ٤ يناير ١٩٢٢، ص ٢.
- (٥٣) النيل المصور: عدد ١٤٧، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣، ص ٢٣.
- (٥٤) النيل: عدد ١٨، السبت ١٤ مايو ١٩٢١، ص ١٤.
- (٥٥) أبو الهول: عدد ١٦٤، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣، ص ٣.
- (٥٦) السيف: عدد ٤٧٦، الأحد ٢٣ مارس ١٩٢٤، ص ٤.
- (٥٧) مجلة الروايات المصورة: عدد ١٦، الأحد ١١ سبتمبر ١٩٢١، ص ٥٢٢.
- (٥٨) النيل المصور: عدد ١٦٢، الخميس ٢١ فبراير ١٩٢٤، ص ١٩.
- (٥٩) التجارة: عدد ٤٥، الأحد ٣ مارس ١٩١٨، ص ٦.
- (٦٠) الصباح: عدد ٤٦، الجمعة ٨ يونية ١٩٢٣، ص ٤.
- (٦١) حاصصة الشرق: عدد ٣٢، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٦، ص ٤.
- (٦٢) أبو الهول: عدد ١٨٤، ١٣ مايو ١٩٢٤، ص ٢.
- (٦٣) مجلة النهضة النسائية: عدد ٤، نوفمبر ١٩٢١، ص ١١٠.
- (٦٤) الأفكار: ٢٨ يونية ١٩٢٢، ص ٢.
- (٦٥) كانت قيمة دمت الكاوت بوسثال خمسين قرشاً.
- النيل: عدد ١٨، السبت ١٤ مايو ١٩٢١، ص ١٤.
- (٦٦) مجلة النهضة النسائية: السنة الأولى، العدد الرابع، نوفمبر ١٩٢١، ص ص ١١٠-١١١.
- (٦٧) النيل: عدد ٣٢، السبت ٢٠ أغسطس ١٩٢١، ص ١١.
- (٦٨) نفسه: عدد ٢٣، ١٨ يونية ١٩٢١، ص ٤.
- (٦٩) النيل المصور: عدد ١٠٣، السبت ٦ يناير ١٩٢٣.
- (٧٠) تكلفة أجرة الإعلان في النيل، عن السنتيمتر الواحد المربع قرش صاغ مصري عن المرة الواحدة.
- النيل المصور: ٢٤ مارس ١٩٢٣، ص ١٨.
- (٧١) للحاسن المصورة: عدد ١١، ٢ أبريل ١٩٢٣، الغلاف.
- (٧٢) نشرة الاقتصادية المصرية: عدد ٣٩، الأحد ٢ مارس ١٩٢١، ص ص ١٣٤٦-١٣٤٧.
- (٧٣) نفسه: عدد ٤١، الأحد ٣ أبريل ١٩٢١، ص ص ١٤٠٧-١٤٠٨.
- (٧٤) نفسه: عدد ٤٢، الأحد ١٠ أبريل ١٩٢١، ص ١٤٣٣.

- (٧٥) نفسه: عدد ٤٥، الأحد ٢٥ أبريل ١٩٢١، ص ١٤٩٠.
- (٧٦) نفسه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونية ١٩٢١، ص ص ١٦٦٣-١٦٦٤.
- (٧٧) نفسه: عدد ٥٢، الأحد ٢٦ يونية ١٩٢١، ص ٣٨.
- (٧٨) نفسه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونية ١٩٢١، ص ١٦٦٤.
- (٧٩) مجلة الروايات للصورة: عدد ١١، الأحد ٧ أغسطس ١٩٢١، ص ٣٤٩.
- (٨٠) نفسه: ص ص ٣٤٩-٣٥٠.
- (٨١) نفسه: عدد ١٢، الأحد ١٤ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٣٩٣-٣٩٠.
- (٨٢) نفسه: عدد ١٣، الأحد ٢١ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٤٢٢-٤٢٠.
- (٨٣) نفسه: عدد ١٤، الأحد ٢٨ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٤٥٣-٤٥١.
- (٨٤) نفسه: عدد ١٨، الأحد ٢٥ سبتمبر ١٩٢١، ص ص ٥٧٦-٥٨١.
- (٨٥) نفسه: عدد ٢١، الأحد ١٦ أكتوبر ١٩٢١، ص ص ٦٧٦-٦٧٩.
- (٨٦) نفسه: عدد ٢٤، الأحد ٦ نوفمبر ١٩٢١، ص ٧٨٩.
- (٨٧) نفسه: عدد ٢٧، الأحد ٢٧ نوفمبر ١٩٢١، ص ٨٨٣.
- (٨٨) نفسه: عدد ٣٤، الأحد ١٥ يناير ١٩٢٢، ص ١١٠٧.
- (٨٩) روضة البحرين: عدد ١١٥، الثلاثاء ١٨ أبريل ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩٠) نفسه: عدد ١١٦، الثلاثاء ٢٥ أبريل ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩١) نفسه: عدد ١٢١، الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩٢) نفسه: عدد ١٢٩، الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٣) نفسه: عدد ١٣٠، الخميس ١٤ سبتمبر ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٤) نفسه: عدد ١٣١، الخميس ٢١ سبتمبر ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٥) نفسه: عدد ١٥٦، الإثنين ١٩ نوفمبر ١٩٢٢، ص ١٣؛ عدد ١٥٧، الخميس ٥ أبريل ١٩٢٣، ص ٤.
- (٩٦) نفسه: عدد ١٥٣، الخميس ٨ مارس ١٩٢٣، ص ٢.
- (٩٧) لمزيد من التفاصيل حول هذه الرابطة:
- النيل: عدد ١٠١، ٢٢ ديسمبر ١٩٢٢، ص ٩٥٣.
- (٩٨) روضة البحرين: عدد ١٥٨، الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣، ص ٤.
- (٩٩) نفسه .
- (١٠٠) نفسه: عدد ١٦٠، الخميس ٣ مايو ١٩٢٣، ص ٤.
- (١٠١) نفسه .
- (١٠٢) نفسه: عدد ١٥٩، الخميس ٢٦ أبريل ١٩٢٣، ص ٤.
- (١٠٣) النيل للصورة: ٣ فبراير ١٩٢٣، ص ٧؛ ٢٤ مارس ١٩٢٣، ص ص ١٤-١٥.

- (١٠٤) أبو الهول: عدد ١٣٢، الثلاثاء ١٥ مايو ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٠٥) نفسه: عدد ١٣٣، الثلاثاء ٢٢ مايو ١٩٢٣، ص ٢.
- (١٠٦) نفسه: عدد ١٣٥، الثلاثاء ٥ يونيو ١٩٢٣، ص ٢.
- (١٠٧) أبو الهول: عدد ١٣٦، الثلاثاء ١٢ يونيو ١٩٢٣، ص ٣؛ الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونيو ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٠٨) مجلة للترسة الخلدوية: ١٦ مايو ١٩٢٢، ص ص ٣٤-٣٧.
- (١٠٩) المضمار: الجمعة ٢٠ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٨٤٢.
- (١١٠) نفسه: الجمعة ٢٧ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٢١.
- (١١١) نفسه: الجمعة ١٠ نوفمبر ١٩٢٢، ص ٦٢.
- (١١٢) نفسه: الجمعة ١٧ نوفمبر ١٩٢٢، ص ٦٧.
- (١١٣) الصباح: عدد ٥٠ الجمعة ٦ يولية ١٩٢٣، ص ١؛ عدد ٥٢، الجمعة ٢٠ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (١١٤) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص ١.
- (١١٥) الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونيو ١٩٢٣، ص ١.
- (١١٦) شمس الكمال: عدد ٤، السبت ١٧ يونيو ١٩٢٣، ص ٤؛ أبو الهول: عدد ١٣٩، الثلاثاء ٣ يولية ١٩٢٣، ص ٣؛ الصباح: الجمعة ١٣ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (١١٧) السيف: عدد ٤٧٢، الأحد ٢٤ فبراير ١٩٢٤، ص ٢.
- (١١٨) النيل المصور: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص ١٧.
- (١١٩) المصور: ١٥ يناير ١٩٢٥، ص ١٧؛ ٤ يولية ١٩٢٥، ص ٢١.
- (١٢٠) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٢١) النيل المصور: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص ١٧.
- (١٢٢) نفسه: عدد ١٩٩، الخميس ٦ نوفمبر ١٩٢٤، ص ٥.
- (١٢٣) التصوير الشمسي: عدد ١، الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، الغلاف الأمامي.
- (١٢٤) نفسه: عدد ١، الغلاف و ص ١.
- (١٢٥) نفسه: عدد ١، ص ١.
- (١٢٦) نفسه: ص ٤، ١٠-١٢ عدد ٢، الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤، ص ١، ٣-٥.
- (١٢٧) نفسه: عدد ١، ص ٣.
- (١٢٨) نفسه: عدد ٢، ص ٨.
- (١٢٩) نفسه: عدد ١، ص ص ٦-٧؛ عدد ٢، ص ص ٦-٧.
- (١٣٠) نفسه: عدد ٢، ص ١٢.

الفصل الخامس

مصر المصنّورة

الفصل الخامس

مصر المصوّدة

ثمة صعوبات جد شائكة قد واجهت الرعيل الأول من المصوّرين مثل : الثغرات التقنية الناجمة عن عدم وجود رصيد خبرة فى التعامل مع آلة تصوير داجير ، صعوبة نقل متطلبات التصوير من أوروبا إلى مصر والتحرك بها داخل المدن المصرية ، افتقار مصر إلى المواد الكيميائية اللازمة للتصوير ، المشاكل الناتجة عن التقلبات الجوية لاسيما ارتفاع درجة الحرارة الذى يفسد المحاليل والأثرية التى تُفسد العدسات وتُسوّه المناظر المأخوذة ، علاوة على سلوكيات الأهالى وردود فعلهم إزاء التصوير وآلته . ورغم هذه الصعوبات جميعاً ، نجح الرعيل الأول فى تجاوزها بجهودهم الفردية ومحاولاتهم المتكررة . ويفضل مثابرتهم ، وتواصل الأجيال ، أضحت التراث التصويرى لمصر ثرياً ومتنوعاً .

فرادى وجماعات

فى ٧ نوفمبر ١٨٣٩ ، التقطت آلة داجير بالإسكندرية أول صورة فى القارة الإفريقية وفى الشرق الأدنى بأكمله لوالى مصر محمد على باشا بواسطة فرديريك جويل فيسكه وهوراس فيرنيه . ويُدون جويل فيسكه فى أحد مؤلفاته سير المنظر الأول الذى التقط على أرض مصر بقوله : « ... وجه محمد على مشحون بالاهتمام ، عيناه تكشفان - على الرغم منه - حالة من الاضطراب ازدادت عندما غرقت الغرفة فى الظلام استعداداً لوضع الألواح فوق الزئبق ، خيم صمت مقلق ومخيف علينا . لم يجرؤ أحد منا على الحركة أبداً ، وأخيراً انكسرت حدة السكون باشتعال عود ثقاب أضواء الأوجه البرونزية الشاحصة ، وكان محمد على الواقف قرب آلة التصوير يقفز ويقطب حاجبيه ويسعل ... وقد تحول نفاذ صبر الوالى إلى تعبير محجب للاستغراب والإعجاب . صاح : هذا من عمل الشيطان . ثم استدار على عقيقه وهو ما يزال ممسكاً بمقبض سيفه الذى لم يتخل عنه ولو للحظة ، وكأنه يخشى مؤامرة أو تأثيراً غامضاً ... وأسرع مغادراً الغرفة دون تردد » (١) .



وهكذا ، كان بورتريه محمد على أول منتج فوتوغرافى لألة داجير فى مصر وإفريقيا والعالم العربى والشرق الأدنى . ولاغرو أن كانت فرنسا ، تحديداً ، صاحبة هذه المبادرة . ففى ذلك الوقت ، كانت أوروبا ، عدا فرنسا ، متحدة مع الدولة العثمانية ضد باشا مصر . وإذا كان محمد على أبا المتصوّرين بألة داجير ، فقد كان ابنه سعيد باشا (١٨٥٤ - ١٨٦٣) أول حاكم مصرى تؤخذ صورته بتقنية اللصق على الزجاج . وبذا ، أصبحت بورتريهات حكام مصر على قمة الإنتاج الفوتوغرافى بدءاً من مؤسس الأسرة العلوية وحتى الملك فؤاد الأول . على سبيل المثال ، قام المصوّر لوجراى بتصوير سعيد أثناء عودته من الحج عام ١٨٦١ . ومنذ عام ١٨٦٥ ، أصبح المصوّر الخاص لإسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩) (٢) .

كما التقط المصور موسكوناس صورة الخديو توفيق (١٨٧٩ - ١٨٩٢) لتعليقها فى غرفة الجمعية الجغرافية المصرية (٣).

وبجانب الحكام ، تبوأ بورترهات الأمراء والأميرات المكانة الثانية . فمثلاً ، أنتج لوجراى بين عامى ١٨٦٧ - ١٨٦٨ ألبوماً مكوناً من (٥٠) صورة تحت عنوان «رحلة فى صعيد مصر» يوثق به رحلة أبناء إسماعيل إلى الصعيد وقتذاك . وقام المصور إرميه دبزيه بتصوير الأميرة نفيدة ابنة إسماعيل مرتدية ثوب زفافها عام ١٨٧٣ . وفى عام ١٨٩١ ، يُوثق آل عبد الله فوتوغرافياً رحلة الأميرات إلى الصعيد . وأخيراً ، تأتى بورترهات كبار الموظفين والأعيان والنخبة لتشغل المكانة الثالثة (٤) .

ومهما يكن من أمر ، لا يعنى اهتمام المصورين بالصورة الشخصية للحكام وذوهم والأعيان والنخبة تدشين ظاهرة «التخصص» فى عالم التصوير . إذ أن مصر لم تعرف عموماً هذه الظاهرة ، بل نجد بالأحرى مصورين يلتقطون ما يحلو لهم أو ما ييسر لهم أحياناً أو ما يكلفون به غالباً . ورغم ذلك ، ثمة قلة من المصورين أضفوا على نشاطهم الفوتوغرافى سمة من التخصص . فمثلاً ، منذ منتصف سبعينيات القرن التاسع عشر ، أعلنت «فوتوغرافية فينوس» لصاحبها الخواجة كحيل وشركاه عن وجود فرع لديها «مخصوص لتصوير الأعمال الصناعية مثل أعمال المقالين والمهندسين وغيرهم» (٥) . وفى سبعينيات القرن التاسع عشر ، تخصص الألماني لوهس *Lohse* بصوره التصفية فى الإسكندرية ، وكذا ، المصور الإيطالى ماركيز *Marques* إبان ثمانينيات القرن فى منطقة بحرى بالشفر (٦) .

فى هذا الإطار، جاب المصورون مصر من الإسكندرية إلى أسوان بحثاً عن تقديم «المشهد الأكثر اكتمالاً» لاسيما تفاصيل مشاهد الحياة المحلية العديدة للواقع المصرى . وفى هذا الصدد ، جدير بالتسجيل سفارة المصور الدبلوماسى الألماني فليلهم فون هيرفورد *Herford* (١٨٦٦ - ١٨١٤) . ففى أثناء عمله بالقتضلية الألمانية بالقاهرة ، التقط بعض المناظر المشيرة للصحراء المصرية من فوق قمة الهرم الأكبر . وربما يكون أول مصور فى التاريخ يحمل معداته الثقيلة إلى مثل هذا الارتفاع بغية التقاط صور من نقطة شاهقة الارتفاع كهذه (٧) .

وبمرور الوقت ، تمكن المصورون من التقاط جوانب عديدة من مفردات الحياة المحلية لاسيما عالم الحرف بزخمه وجاذبيته وفلكلوريته . وتُعد الصور الخاصة بالحرف الصغيرة مصدراً وثائقياً للاطلاع على آليات الطبقة الدنيا والموام في ممارسة أعمالهم علوة على أنماط حياتهم . فضلاً عن الحرف ، أضحت الصور الطوبوغرافية مهمة جداً بسبب تأثيرها القوي على الرسامين المستشرقين (٨) .

أيضاً ، انجذب المصورون إلى أروع المناظر الريفية ، الأحياء الشعبية في المدن الكبرى لاسيما الإسكندرية ، القصور الفخمة ، أعراق ومشاهد شعبية . وفي هذا المضمار ، اشتهر خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر المصورون الفرنسيون من أمثال هنري بيشارد وإميل بيشارد ، والأرمني باسكال صبحاح ، والمالطي أنطون شرانز Anton Schranz ، والأمريكي كلاين *Clain* وغيرهم (٩) .

الزواج الأبدي

يبد أن الآثار المصرية القديمة كانت بمثابة القطب الأكبر الجاذب للمصورين وآلاتهم حتى أن القائمين على هذه الصناعة قد طوروا من تقنياتها لتُلبى الاحتياجات اللازمة لإنجاز منتج فوتوغرافي رفيع المستوى . ورغم أن المحاولات الأولية لتصوير قلعة محمد على وأبى الهول والأهرامات قد باءت بالفشل ، فإن المحاولات المتكررة لتصويرها قد حققت نجاحات ملموسة خصوصاً معابد فيلة وأبى سمبل . وثمة تقنيات قد ابتكرت خصيصاً لتناسب ظروف الآثار المصرية . فمثلاً ، ابتكر لورويور عدسة قادرة على امتصاص الضوء الأبيض دون تحليله بدلاً من استخدام آلة ذات عدسات مركبة من أجل التقاط صور الآثار (١٠) .

أكثر من هذا ، وظّف بعض المصورين «الآثار المصرية» بمثابة أدوات فوتوغرافية . وفي هذا الخصوص ، نذكر المصور الألماني هرمان فوجل Herman Vogel (١٨٣٤ - ١٨٩٨) الذي جاء إلى مصر في عام ١٨٦٨ لتصوير النقوش القديمة الموجودة على جدران المعابد والمقابر المصرية . وكان فخوراً بأنه أول شخص بعد آلاف السنين من مراسم الدفن يستخدم مقبرة الملكة تي كـ «غرفة مظلمة» للتصوير الشمسي . ومن أجل تصوير الأفرز العالية في المعابد ، وقف فوجل على سقالات وثبت آلة التصوير على حوامل طولها «١٢» قدماً (١١) .

وجدير بالتسجيل أن ثمة بعثات علمية أوربية جاءت إلى مصر بغية التوثيق البصرى للعلوم المختلفة . فمن فرنسا ، جاء المحرر الصحفي والكاتب الفرنسى جون أمبير (١٨٠٠ - ١٨٦٤) إلى مصر فى عام ١٨٤٤ برفقة الخطاط بول دوران لمراجعة دقة البيانات التى انتهى إليها عالم المصريات جون فرانسوا شامليون . وفى نوفمبر ١٨٦٤ ، جاء عالم الفلك الإنجليزى شارل سميث *Charles Smyth* (١٨١٩ - ١٩٠٠) إلى مصر من أجل قياس وتصوير الهرم الأكبر «خوفو» بهدف التأكد من صحة نظريته القائلة بأن «الذراع» هو وحدة القياس التى كانت تستخدمها «الآلهة» وبناء الأهرام ، وهى نفس الوحدة التى استخدمها النبى موسى ومن قبله النبى نوح عليهما السلام ، وربط النتيجة بوحدة القياس الإنجليزى «الأنش» . وبعد فترة طويلة من التجارب البصرية والمقارنات البحثية ، لم يتمكن سميث من مراجعة القياسات الدقيقة المستخدمة فى بناء الأهرامات ، وأرجعها إلى حسابات وقياسات مستلهمة من الحكمة الإلهية . ولذا ، أطلقت عليه الدوائر البريطانية المختلفة لقب «غيبى الأهرامات»^(١٢) .

وخلافاً لغيبى الأهرامات ، أصبحت الآثار المصرية المصوّرة «صبيحة العصر» التى جذبت إليها أنظار الشباب عبر العالم . ويكفى لتأكيد هذه الحقيقة الإشارة إلى الشاب الأثرى الأمريكى جون جرين *John Greene* (١٨٣٢ - ١٨٥٦) المقيم فى باريس ، وكان عضواً مؤسساً للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية ، وكذا ، الجمعية الآسيوية الفوتوغرافية . وفى الثانية والعشرين من عمره ، ألجز صوراً مذهشة اتسمت بدقة وتقنية عالية التعقيد وغير مسبوقة . ففى صامى^{١٨٥٣ - ١٨٥٦} ، ذهب إلى مصر بغية توثيق آثارها بصرياً . وجاءت إبداعاته بسيطة تعكس شعوراً قوياً بالمكان ومساحته . واستغل الإضاءة ودرجات الظلال بشكل أمثل . وكانت رؤيته غير تقليدية ؛ وربما كان أول من أدرك أهمية السماء فى الشرق . إذ أن مناظره الأثرية الملتقطة من مسافات بعيدة أضفت عليها السماء صبغة إستوائية ، ومن ثم ، أعطت إحساساً أفضل بالمكان مقارنة بما حوله . وبذا ، كان جرين المصوّر الفوتوغرافى الوحيد الذى صوّر الآثار المصرية - لاسيما معبد رمسيس بالدبر البحرى - من زاوية غير

تقليدية . ولذا ، أطلق عليه «عبرى آلة التصوير» . وبسبب الإرهاق الشديد فى العمل ، توفي بالقاهرة عن عمر يناهز الرابعة والعشرين (١٢) .

هذا ، وقد حقق كثير من المصورين الفوتوغرافيين شهرتهم وشيدوا لأنفسهم «مكانة ما» فى الوسط الفوتوغرافى عبر بوابة الآثار المصرية . فمثلاً ، اشتهر المصور البريطانى كول Cole بسبب صورة نادرة له «أبو الهول» عرضها خلال فعاليات معرض الجمعية الملكية الفوتوغرافية بلندن عام ١٨٦٣ . وحقق هنرى جورييتج - رائد بالبحرية الأمريكية - شهرته فى الدوائر الفوتوغرافية من خلال توثيق «المسلات المصرية» بصرياً . وكانت البداية عندما أشرف على نقل مسلة كليوباترا من الإسكندرية إلى الميدان الرئيسى فى نيويورك ، وكان مسئولاً عن التخطيط الكامل للرحلة وتوثيقها فوتوغرافياً . وكانت النتيجة اليوماً كبيراً يصف بـ «الكلمات والصور» الحدث بأكمله . ولجج من هذا النجاح ، إنتاج كتاب آخر بعنوان «المسلات المصرية» الذى وثق فيه فوتوغرافياً للعديد من المسلات الموجودة فى مدن أوربية (١٤) .

وتجدر الإشارة إلى أن أوجست بك مارييت Auguste Mariette (١٨٢١ - ١٨٨١) - أبو علم المصريات - قد تعاون منذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر مع عدد ليس بالقليل من المصورين مثل تيودول دوفيرا وهيوليت ديليه وتيودول ديفيريا (١٨٣١ - ١٨٧١) وإميل بشار وإميل بروجش وفيرون Ferron وغيرهم . ولم يقف الأمر على مارييت فقط ، إذ إن العالم الأثرى الفرنسى جاستون ماسبيرو قد توسع إلى مدى أبعد من قرينه فى الاعتماد على التوثيق البصرى للآثار المصرية والشرقية فى أعماله العلمية من قبيل «صراع الأمم» و «فجر الحضارة» و «معبر الإمبراطوريات» . وفى هذا الصدد ، استعان ماسبيرو بالإنتاج الفوتوغرافى لحوالى ٢٢ مصوراً ، منهم ١٣ فرنسياً ، وثلاثة إنجليز ، وألمانيان ، وأربعة غير معروف جنسيتهم . نذكر منهم على سبيل المثال : جوتييه Goutier ، جاييه Gayet ، دو مورجان de Morgan ، هوسوليه Houssolier ، جريو Grebaut ، بيندر Binder ، براون Brown ... إلخ . وبهذا ، غدا التصوير الشمسى بالنسبة لعلم المصريات أداة لا غنى عنها فى العمل .

وبموجب هذا الفن ، حصل استكشاف مصر على منفعة متزايدة ، ومثلت رحلات آلات داجير للتصوير عصرًا جديدًا . إذ أصبحت الصور وثائق يتم الاسترشاد بها ولم تعد مجرد مناظر يتم تأملها . وهكذا ، قام التصوير الشمسي بدور مهم في استكشاف صروح مصر القديمة وفي دراستها ، وقام بدور فاعل في اكتشاف سيرابيوم ممفيس وتأسيس أول متحف للآثار المصرية في بولاق^(١٥) .

وقد تبارى المصورون فيما بينهم لتقديم أفضل اللقطات المصورة عن الآثار المصرية . ففي عام ١٨٦٢ ، نشر المصور الألماني هامر شميدت ألبومين عن «آثار مصر القديمة» و «حكام مصر»^(١٦) . وفي عام ١٨٦٥ ، نشر الفرنسي دو بونفيل *de Bonville* (١٨٣٧ - ١٩١٧) ألبومًا ضخماً باسم «آثار مصرية» ضم «١٦٠» صورة انتقاها من «٢٢٠» فيلم صورهم في مصر على مدار خمسة شهور . وقد عرض بعض هذه المشاهد في معرض الجمعية الفرنسية الفوتوغرافية ستنداك . وتجدر الإشارة إلى أن أعمال دو بونفيل قد نالت تقديرًا رائعاً ووصفه النقاد بقولهم أنه : «عرف دائماً كيف يستخدم الأسلوب الأمثل للتعامل مع اختلاف درجات الحرارة والضوء كما عرف كيف يتعامل مع كل شيء كان يجب عليه أن يصوره»^(١٧) . وفي عام ١٨٧٤ ، عرض المصور الإيطالي ألكسندر بريجنولي *Alexander Brignoli* في المعرض العاشر للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية مجموعة من الصور الخاصة بالتنقيبات والاكتشافات الأثرية المصرية تحت عنوان «المتحف المصري»^(١٨) . وفي عام ١٨٨١ نشر الفرنسيان بروجش بك وماسبيرو كتاباً مصوراً ضم «٢٠» صورة أصلية لمبانيات وما اتصل بها من أعمال أثرية^(١٩) .

وحرى بالتسجيل أن الولع بالآثار المصرية قد جعل بعض المصورين يُغيِّرون من نشاطهم التصويري إلى مزاولة المصريات بعد احتكاكهم المباشر بالآثار . فمثلاً ، في عام ١٨٥٤ ، نشر المصور جون ب . جرين «٩٤» صورة متميزة للآثار المصرية . وقد لاقَت هذه المجموعة نجاحاً باهراً في الأوساط العلمية والفنية والجماهيرية الأوروبية مما أغرى المصور بأن ينغمس في المصريات حتى أنه كشف عن معبد رمسيس الثالث في الدير البحري^(٢٠) .

وقد تنبّهت الصحافة المعاصرة إلى أهمية التصوير الشمسى وخطورته بالنسبة للآثار . وفى هذا الصدد ، تذكر المقتطف : « من النوافل التى تُشكر عليها الحكومة المصرية اهتمامها بحفظ الآثار القديمة فى هذا القطر مصرية كانت أو عربية وإنفاقها الأموال الطائلة على هذا الحفظ . واللجنة المنوط بها حفظ الآثار العربية تصف أعمالها كل سنة بمجموعات تنشرها بالفرنسية والعربية لكى يطّلع الجمهور عليها وكثيراً ما تُثبت فيها صور للمباني القديمة من مساجد ونحوها وشروح تاريخية جزيلة الفائدة . أما حفظ الآثار المصرية فالذين يتولونه من قبل الحكومة لا ينشرون شيئاً عنه باللغة العربية بل باللغة الفرنسية ويُنفقون عليه النفقات الطائلة من أموال المصريين ولا يراه أحد منهم وإذا قام واحد وأراد أن ينشر شيئاً فى العربية عن الآثار المصرية لم يجد من الحكومة أقل مساعدة ولو فى رفع نفقات الطبع » (٢١) .

دنيا الحريم

وهكذا ، كانت مصر المصوّرة ، أولاً وقبل كل شيء ، هى بلاد الآثار . ورغم فريدة البنية الإنسانية المصرية ، فإنها تبوّأت المرتبة الثانية فى الاهتمام الفوتوغرافى . وفى هذا الشأن ، إذا كانت الآثار الملف الأكثر زخماً ، فقد كانت المرأة الملف الأكثر حساسية . إذ أن المرأة الشرقية كانت تخشى أن تلتقطها عدسة آلة التصوير . ولذا ، كانت البورتريهات النسائية من الصعوبة بمكان . وفى هذا الصدد ، جدير بالذكر أن المصوّر الفرنسى إميل فيرنيه *Emile Vernet* (١٧٨٩ - ١٨٦٣) كان صاحب أول صورة خاصة بالنساء ليس فى مصر فقط ، وإنما فى الشرق قاطبة . وفى عام ١٨٣٩ ، التقط صورة لـ «باب قصر حريم الوالى محمد على» . وقد أحدثت هذه الصورة رد فعل مؤثر فى باريس ليس فقط لأنها «أول صورة نسائية» ، ولكن لأن موضوعها خاص بعالم «المرأة الشرقية» الذى يتميز فى الغرب بالغموض والإثارة والجاذبية والرومانسية . وثمة رواية أحادية تذكر أن فيرنيه قام بتعليم الوالى محمد على كيفية استخدام «الرائعة الجديدة» آلة داجير لتصوير بعض زوجاته فى الحريم . بيد أن هذه التجربة قد فشلت لأن فيرنيه «نسى» أن يُحسّن الشرائح . وبهذه الحيلة ، تمكن هذا الأجنبى من ولوج الحرم ملك لاستكمال ما بداه الباشا (٢٢) . كما يروى الكاتب دو نيرفال

عن المصور الفرنسى بالقاهرة بودوفون دويتس قوله : « بين حين وآخر ، كان يحضر إلى المدينة بائعات يرتال أو قصب وكن يقبلن العمل كموديل . كن ترتضين بلا صعوبة إجراء دراسات عليهن حول أشكال الأعراق الرئيسية فى مصر ، لكن كانت غالبيتهن ترفض التخلّى عن الحجاب الذى يكسو الوجه ؛ فالحجاب هو الملاذ الأخير للحياة الشرقى » (٢٣) .

وبذا ، كانت الظروف المحيطة بتصوير المرأة المصرية عائقاً أمام المشتغلين بهذا الفن . ولذا ، لجأوا إلى العديد من الوسائل لإقناع المرأة بارتياح عالم التصوير . فمثلاً ، يعلن استديو عبد الله إخوان فى أوئل يونية ١٨٨٧ عبر الصحافة المعاصرة أن : « جميع الحرم اللواتى لا يريدن أن يأخذن صورتهم فى المحل المذكور ، فإن عبد الله إخوان يحضروا بأنفسهم إلى منازلهن لأخذ صورهن » (٢٤) . ويبدو أن النساء لم يقتنعن آنذاك بتصوير « رجل » لهن ، ولذا ، نجد عبد الله إخوان يعلنون مجدداً أنهم « استحضروا مؤخراً من الأستاذة العلية امرأة بارعة جداً فى فن التصوير بالفتوغرافية وخصصوا لها مكاناً فى محلهم ... وهى مستعدة لأخذ صور الهوانم والخواتين فى ذلك المكان المحتجب . إن كل سيدة تشرف ذلك المحل لا يراها أحد من الناس بالكلية » (٢٥) .

وبمرور الوقت ، أصبحت علاقة المرأة بالتصوير الشمسى مادة ساخرة ، وإن كانت ذات دلالات ، فى الإنتاج الصحفى . ففى أوائل عام ١٨٩٦ ، تنشر « المشير » هذه الطرفة (٢٦) :

السيدة : أنا لا أقبل صورتى إذا كان أنفى فيها طويلاً .

المصور : يا مولاتى إن اتقان الصورة يقضى بصحة المشابهة .

السيدة : أرجوك يا أفندى أن تعفينى من هذا الاتقان .

وفى أواخر يناير ١٩٢٢ ، تنشر « مجلة الروايات المصورة » هذه الملحة : الفتاة للمصور بعد أن التقط صورتها بآلة التصوير ، اجتهد أن تجعل الأنف دقيقاً بقدر الإمكان . ولم لا أدعه كما هو يا سيدتى ؟! (٢٧) .

بيد أن هذا المتناخ الفكاهى يخفى بداخله ارتياباً شديداً فيما يخص « المرأة المصورة » . فتحت عنوان « المرأة والسفور - الرد على المسلمة السافرة » ، تكتب ح . صفوت مسلمة



صورة صفية زغلول التي اثارت الازمة

شرقية مقالاً فى جريدة « الأفكار » القاهرية يعكس رؤية مجتمعية سلبية لعلاقة التصوير الشمسى بالمرأة : « فى أى جو من أجواء هذا القطر تريد أن تبرز صاحباتك الشرقيات سافرات الوجوه أمام الرجال ؟ أفى جو المتعلمين وفيهم من إذا سُئل لم لم تتزوج أجاب نساء الأمة نسائى ؟ أم فى جو الطلبة ومنهم من إذا عاد من أوروبا لا يحمل فى محفظته أقل من عشر صور لصديقاته ... » (٢٨) .

واستمراراً لهذه الرؤية ، شهد أواخر عام ١٩٢٢ ميلاد معركة صحفية ذات أبعاد فكرية وسياسية بسبب نشر صورة « فخر مصر وأم المصريين » حاضرة صاحبة المعصمة ربة الصون

السيدة صفية زغلول « (٢٩) . وتكشف منيرة ثابت فى خواطرها بجريدة « السفور » تفاصيل هذه المعركة وأغوارها . إذ شنت جريدة « الكشكول » حملة شنعاء ضد صفية زغلول بسبب نشر صورتها فى بعض الصحف المصرية . ثم واصلت حملتها بسبب عثورها على « صور بعض فضليات المصريات كحرم زغلول باشا وهدى هانم شعراوى وكريمتى مرقس بك حنا وغيرهن مثبتة فى احدى المجلات الأمريكية » . وتنتقد منيرة ثابت هؤلاء الذين يستنكرون « المرأة المصورة » بقولها : « لقد نقلت إلينا بعض المجلات صور مفيدة هانم فريد وخالدة هانم أديب وغيرهن من نساء الأتراك وقد كن أصل ومنيع الحجاب ولم نسمع فى ذلك كلمة نقد - أو استنكار - لا هنا ولا هناك . ولكن يظهر أن رجعى مصر بوجه خاص يعمدون دائماً إلى استنكار كل عمل تأتبه المرأة المصرية وهى فى طريق تطورها » (٣٠) .

وتعلن جريدة « السفور » ذاتها عن رأيها في صور السيدات المسلمات في الصحف الأجنبية بقولها : « ... فمن الوجهة الدينية ، ليس ما يمنع السيدة من نشر صورتها مادام الدين لا يمنع من سفورها . وقد نشرت بعض المجلات والجرائد المصرية صور سيدات مسلمات مصريات وغير مصريات فلم يعترض أحد من رجال الدين على ذلك بحجة أن الدين لا يجيزه . ومن الوجهة العامة لا نرى أى محذور في نشر صورة السيدة كما تُنشر صورة الرجل ، لأنه لا فارق بينهما بالمرّة في هذا الأمر » (٣١).

ويتواصل رد الفعل حتى منتصف عام ١٩٢٣ . وتبنى جريدة « أبو الهول » حملة ضد صفية زغلول ومؤازريها ، وهى الجريدة التى طالما روجت للثقافة الفوتوغرافية . وتحت عنوان « النهضة النسائية : آراء أوانسنا وسيداتنا فى حالتنا الحاضرة هل من رادع لهن ؟؟؟ » تكتب « آنسة فاضلة » أطلقت على نفسها عدوة للمدنية الكاذبة مقالاً لاذعاً ضد زوجة الزعيم : « ... تلك السيدة التى أباحت لنفسها مخالفة دينها بنشر صورتها سافرة على صفحات المجلات . وقد كان هذا حديث الخاص والعام وتناقلته الألسن وانتقده كل أديب وعاقِل ... » . وتُنتهى كاتبة المقال على صفية زغلول لأنها صرّحت بسخطها « على هذا العمل المتافى للشرع والذى عُمِّل بغير إرادتها (قال يعنى) وبدون استئذانها ... ولكن ما هى إلا عشية أو ضحاها حتى أنتى الجورنال دى كير الفرنسية وإذا بى أرى فيها ما أثار دهشتى وأنا لى العجب ... وإذا بى أنفاجاً بصورتين لسيدتين مصريتين . احدهما المجلة المحترمة بطلة حكايتنا الأولى نفسها . والأخرى آنسة من ذوى قرباها !! » (٣٢).

ورغم أن هذه المعركة تتركّس الصراع الفكرى بين الحجابيين والسفوريين واتخذها أعداء سعد زغلول مخلب قط ضده ، فإن ثمة أصوات تعالت وسط هذا الصراع منادية بعدم النزج بالدين فى كل شئ « حباً أن يُصادف حديثاً هوى فى نفوس البعض » وطالبت المتصارعين بالتركيز فى الإصلاح والرهان عليه خصوصاً وأن الصورة قيد العراك « لا تدعو للفتنة » . زد أيضاً ، أنها مجرد صورة شمسية صورتها امرأة (٣٣).



دولت رياض شحاتة

ومجدر الإشارة إلى أن مصورة أم المصريين هي : دولت رياض شحاتة ؛ أول مصرية تُزاول حرفة التصوير الشمسى . وحسب قول الصحافة المعاصرة : « ... هذه المرة الأولى التى تظهر فيها أنسة مصرية فى ميدان الأعمال العامة . ولأول مرة تظهر فيها أنسة مصرية تحمل علم الفنون الجميلة لتخدم أبناء وطنها وترفع من شأن بنات جنسها وتدلل للعالم على أن الأنسة المصرية ذكية الفؤاد ، قوية الإرادة إذا سابت أختها الغربية فى ميدان العمل النبيل كانت وإياها فرسى رهان » . ونُراهن الصحافة على أن الإمكانيات إذا توافرت للمصريات ، سيُؤدى ذلك إلى أن « ... تفوح نفحات العبقرية التى كانت للفننيات المصريات فى عهد المصريين القديما » . ولاريب أن الابنة قد تشربت هذا الفن على يدي والدها ودرست أسرارهِ عليه علاوة على المصورين الألمان . وقد مارست عملها فى محل والدها بشارع المغربى بالقاهرة . وتدعو الصحافة جمهور النساء إلى تشجيع بنت جنسهن مما « يُضاعف همتها ويُزيد الفن بهاءً بمصنوعاتها الجميلة » . ولعل أهم نتيجة لظهور دولت رياض شحاتة هي « مباشرتها

أخذ صور كثير من السيدات خصوصاً الوطنيات في خدورهن وكن ولايزلن يأنفن من التوجه إلى محل مصوّر عام فتكفيهن الحاجة لتكبد أى مشقة كانت « (٣٤) ».

وهكذا ، يتضح مما سبق أن « المرأة المصورة » ظلت تُثير الجدل حتى في أوج النهضة الفوتوغرافية . أكثر من هذا ، اعتبرت الصور النسائية أشياءً جنسية وتعبيراً مجازياً عن الشرق ذاته . وبمرور الوقت ، أصبحت النساء ذاتها رمزاً لوجود التحديث أو غيابه . ومن منظور نقدي استشرافي ، نظر الدارسون إلى صور الشرقيات بمثابة موضوعات سلبية للتصوير وتنفى تمتعهن بأية قوة على نحو ما تجلّى - مثلاً - في فوتوغرافيات المصور النمساوي رودولف هوير Rudolph Huber (١٨٣٩ - ١٨٩٦) الذي أنتج عدداً من الصور «المثيرة جنسياً» لكثير من المصريات ، وكلهن في أوضاع «فنية» جداً ومن ورائهن جميعاً خلفيات صماء^(٣٥) . ولكن خلال الربع الأول من القرن العشرين ، استعانت النساء بنفس التقنية ، أى التصوير الشمسى ، بمثابة شهادة عن التحرر والقدرة على التحكم . على سبيل المثال ، عندما قررت هدى شعراوى وسيزا نبراوى خلع الحجاب ، قامتا بدعوة الصحافة لنشر صورتيهما على نطاق واسع . كما لجأت بعض النساء إلى إقامة صداقات مع ممثلى الصحافة اعترافاً منهن بقدرة الأخيرة على نشر الصور^(٣٦) .

وإذا كان مثول المرأة أمام آلات التصوير يُعد من أبرز ملامح الربع الأول من القرن العشرين ، فإن التصوير الشمسى منذ اختراعه كان يدور فى الأفلاك السياسية . إذ أنه قد وُلد فى زمن هيمنت فيه نزعات كشفية واستعمارية على العقل الجمعى الأوربى ، ومن ثم ، اصطبغ برؤية أوربا للبشر والأماكن والأشياء وقام بدور مساعد فى احتلالها للبلاد المستهدفة بالاستعمار . فمنذ عام ١٨٦٥ كشفت بريطانيا معرفتها بمصر وجواراتها لاسيما فلسطين وأسست بلندن « صندوق استكشاف فلسطين » لإعداد الخرائط والتقاط الصور . وكان الهدف المعلن لهذا الصندوق « كشف الماضى وإجراء دراسات أثرية وجغرافية » . ويتمويل هذا الصندوق ، انطلق عسكريون بريطانيون ، وعلى رأسهم بالمر ، يستكشفون شبه جزيرة سيناء بهدف « تثقيف تلاميذ العهد القديم ، ومعرفة الطرق التى سلكها اليهود أثناء

خروجهم من مصر^٤ . وقد استغرق هذا المشروع سنتين (١٨٦٨ - ١٨٦٩) ، وطُبعت صورته في ثلاثة مجلدات ضمت نصوصاً عن جغرافية سيناء وقبائلها ونباتاتها وحيواناتها . وتجدر الإشارة إلى أنه في الوقت الذي كانت تتم فيه عملية مسح الجغرافى الاجتماعى لسيناء ، كان ضباط تابعون للبحرية البريطانية يقومون بعملية مماثلة للشاطئ من العرش إلى الإسكندرونه . وعلى مدار النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، التقط الإنجليز آلاف الصور المحفوظة فى أرشيف الصندوق آنف الذكر لقرى ومدن وهياكل وحفريات أثرية مختلفة . ولا يُخفى أن هذه الصور وتلك الخرائط كانت بمثابة أدوات استثمرتها الإدارة البريطانية فى احتلال مصر عام ١٨٨٢ وفى حربها بجبهة الشام أثناء الحرب العالمية الأولى (٣٧).

وفيما يخص الاحتلال البريطانى لمصر ، جدير بالإشارة المصور الإيطالى فيوريلو Fiorilio - المصور الخاص للأمراء آنذاك - الذى كان واحداً من القلائل الذين مكثوا بالإسكندرية أثناء تصفها فى ١١ يولية ١٨٨٢ . وقد قدم دراسة فوتوغرافية منظمة لمشاهد الدمار نشرها تحت عنوان «تذكارات من تحت الأنقاض - الإسكندرية» . ويُعد هذا الألبوم وثيقة فريدة ونادرة تسرد حطام التدمير البريطانى (٣٨) .

ولم يقتصر الأمر على بريطانيا فقط ، ولكنه امتد إلى قوى عظمى أخرى مثل فرنسا وروسيا القيصرية ، وإن كان بدرجات أقل . ففي مطلع ستينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الفرنسية المصور ليون ميهيدى آنف الذكر بمسح مصر فوتوغرافياً من أقصاها إلى أقصاها . وفى مطلع ثمانينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الروسية المصور اليونانى ج . راؤول J. Raoul بعمل مسح فوتوغرافى لشبه جزيرة سيناء لاسيما الأماكن الدينية بها (٣٩) .

ورغم هذه السليبات ، فقد أسهم مجمل الإنتاج الفوتوغرافى فى تغيير صورة مصر النمطية الاستشرافية القائمة على خيالات الأدباء وإيحاءات الرسامين لاسيما فيما يتعلق بدينيا الحريم والعلاقات الإنسانية والتراث المصرى . ففي المعرض الباريسى العالى ، كانت مصر بروائعها الفوتوغرافية على رأس البلاد الشرقية المثلة فيما كان يُسمى

« أروقة الشرق » *les galeries d'orient* . وفى عام ١٨٨٩ ، أقيم المعرض الاستيعادى الذى أعيد فيه إنشاء شارع قاهرى بأكمله ، بل وعُرضت فيه مجموعة مختارة من الصور لاسيما «حمارة القاهرة» . وبذا ، اشتركت معاً فنون العمارة والمأكيت والتصوير الشمسى فى هذا التعاطى الجديد لعالم بعيد يجرى عرضه فى أكبر عاصمة أوربية^(١٠) . وفى خط متواز مع هذه الإيجابيات ، ظلت هناك بعض التيارات الأجنبية التى استغلت «الصورة» لتشويه صورة مصر العامة . ومن هذا القبيل ، النقاط «بعض الأجانب أصحاب الأغراض السيئة» صور أطفال الشوارع والمتسولين وأبناء الفقراء بغية «تسوي سمعة مصر فى الخارج ، فصاروا يقتصدون الأحياء الآهله بهؤلاء ، ويفرونهم بالنقود ليأخذوا صورهم فى هيئة جم غفير منهم بأشكال مختلفة بشعة المنظر مشوهة الخلقة لعرضاها فى أوروبا على أنها تمثل الشعب المصرى تشهيراً بمصر وتسويئاً لسمعتها»^(١١) .

ومهما يكن من أمر ، اطلع الأوربي على «الآخر المصرى» وعلى «مصر الأخرى» الواقعية من خلال الرؤية البصرية المصادقة التى النقطتها عدسات آلات التصوير لتكون بمثابة « بصمات حية » تُسجل وتوثق وتُورخ لمصر : الأشخاص والأماكن والأشياء والظواهر .

الهوامش

- (١) Frédéric Goupil - Fesquet : Voyage d'Horace Vernet en Orient , Challamel , Paris , 1843 , P . 33 .
- (٢) Perez : Op.Cit., P. 191 .
- (٣) القاهرة : عدد ١٣ ، الأحد ٢٤ أبريل ١٨٨٧ ، ص ٢ .
- (٤) Perez : Op.Cit., P. 124 , 154 , 191 .
- (٥) المقطم : ٣ ديسمبر ١٨٩٦ ، ص ٤ .
- (٦) Perez : Op.Cit., P . 192, 194 .
- (٧) Ibid : P . 176 .
- (٨) Zevi : Op.Cit., PP . 17 - 20 .
- (٩) Perez : Op.Cit., P . 132 , 148 , 220 .
- (١٠) Jeffrey : Op.Cit., PP . 16 - 19 .
- (١١) Perez : Op.Cit., P . 229 .
- (١٢) Ibid : P . 125, 222 - 223 .
- (١٣) Ibid : P . 173 .
- (١٤) Ibid : P . 169 .
- (١٥) Ibid : P . 124, 135-138, 140, 144, 146, 156, 160, 162, 166-168, 172, 176-177, 190, 193-198, 205 .
- (١٦) Ibid : p . 174 .
- (١٧) Ibid : P . 128 .
- (١٨) Ibid : P . 143 .
- (١٩) Ibid : P . 145 .
- (٢٠) Ibid : P . 173 .
- (٢١) للقطف : السنة الثالثة والعشرون ، الجزء الخامس ، ١ مايو ١٨٩٩ ، ص ٣٨٧ .
- (٢٢) Perez : Op.Cit., P. 196, 229 .
- (٢٣) de nerval , Gérard : La Voyage en Orient , paris , 1870 , Vol .1 , P . 161 .
- (٢٤) القاهرة : عدد ٤٤٧ ، الخميس ، يونية ١٨٨٧ ، ص ٤ .
- (٢٥) نفسه : عدد ٥٠٣ ، الأحد ١٤ أغسطس ١٨٨٧ ، ص ٢ .
- (٢٦) للشير : عدد ٦٦ ، الأربعاء ١ يناير ١٨٩٦ ، ص ٥٤٣ .
- (٢٧) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٦ ، ٢٩ يناير ١٩٢٢ ، ص ١١٧٢ .
- (٢٨) الأفكار : عدد ٢٤٩٧ ، الجمعة ٢٦ أبريل ١٩١٨ ، ص ١ .
- (٢٩) العالم المصور : عدد ٢٢ ، الإثنين ١٦ أكتوبر ١٩٢٢ ، الغلاف .
- (٣٠) السفور : عدد ٣ ، السنة الثامنة ، الجمعة ٢ فبراير ١٩٢٣ ، ص ١
- (٣١) نفسه : ص ٢ .

- (٣٢) أبو الهول : عدد ١٣٧ ، الثلاثاء ١٩ يونية ١٩٢٣ ، ص ١ .
- (٣٣) الشباب : عدد ١٤٤ ، الأحد ٢٨ أكتوبر ١٩٢٣ ، ص ٣ .
- (٣٤) النيل المصور : ١٠ يولية ١٩٢٤ ، ص ١٧ .
- (٣٥) *Perez: Op. Cit., P. 177.*
- (٣٦) هند واصف ونادية واصف (تحرير) : بنات النيل ، لقطات من حركات نسائية مصرية ، ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٣ .
- (٣٧) لمزيد من التفاصيل حول بالمر ويعتته :
- صبرى أحمد المثلل : سيناء في التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧) ، سلسلة مصر النهضة ، رقم ٥٧ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص ص ١١٣ - ١٢٠ .
- (٣٨) *Perez: Op. Cit., P. 163.*
- (٣٩) *Ibid: P. 196, 207.*
- (٤٠) *Ibid: pp. 34 - 35.*
- (٤١) حسين فهمي المهتمس : الرسالة العملية لعلاج الشئون الاجتماعية ، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ ، ص ٥ .

الملاحق

ملحق رقم « ١ » : فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور

والتماثيل وفوانيدها وحكمها

ملحق رقم « ٢ » : الأدبيات الضوئية جرافية فى مجلة الفنون

الجميلة والتصوير الشمسى

ملحق رقم « ٣ » : مجلة التصوير الشمسى

ملحق رقم « ٤ » : مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر

ملحق رقم (١)

فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور

والتماثيل وفوائدها وحكمها

ناتج

الإشباح الأملية

أرشح محمد عبيد

الجريدة الثانية

في المنشآت

يحتوي على بعض رسائله ومقالاته التي نشرت في الجرائد ولوائحه في إصلاح التربية والتعليم الديني ومدافعة عن الدين ورحلته إلى صقلية وعلى كتبه ورسائله إلى العلماء والفضلاء في الموضوعات المختلفة وعلى بعض حكمه المنشورة

في جامعته

السيرة الحميدة

في حجة النجاة

(بمصر)

في حقوق الطبع محفوظة له

الطبعة الأولى مطبعة المنار بشارع درب الجامع بمصر سنة ١٣٢٤ هـ

الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها

لهؤلاء القوم حرص غريب على حفظ الصور المرسومة على الورق والنسيج ووجد في دار الآثار عند الامم الكبرى مالا يوجد عند الامم الصغرى كالصقليين مثلاً، يحققون تاريخ رسمها والبد التي رسمتها ولهم تنافس في اقتناء ذلك غريب حتى ان القطعة الواحدة من رسم روفائيل مثلاً ربما تساوي مئتين من الآلاف في بعض المتاحف ولا يملك معرفة القيمة بالتحقيق وانما المهم هو التنافس في اقتناء الامم لهذه النقوش وعد ما أتقن منها من أفضل ما ترك المتقدم للمناخ، وكذلك الحال في التماثيل وكلما قدم المذرك من ذلك كان أغلى قيمة وكان القوم عليه أشد حرصاً، هل تدري لماذا؟

إذا كنت تدري السبب في حفظ سلفك شعر وضبطه في دواوينه والمبالغة في تحريمه خصوصاً شعر الجاهلية وما عني الأوثان ورحمهم الله بجمعه وترتيبه أمكنك أن تعرف السبب في محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل فان الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى . ان هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص في الشوون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقف المتنوعة ما يستحق به أن تسمى دوائر الهبات والاحوال للشرية . يصورون الانسان أو الحيوان في حال الفرح والرضى والطمأنينة والتسليم . وهذه المماني المدرجة في هذه الاقناظ منقاربة لا يسهل عليك

تميز بعضها من بعض ولكك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا باهرا بصورونه مثلا في حالة الجزع والفزع والخوف والحشية والجزع والفزع مختلفان في المعنى ولم أجمعهما هنا طمعا في جمع عنيين في سطر واحد بل لأنهما مختلفان حقيقة ولكك ربما تنمصر ذهك لتحديد الفرق بينهما وبين الخوف والحشية ولا يسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزع ومتى يكون الجزع وما الهبة التي يكون عليها الشخص في هذه الحال أو تلك . أما اذا نظرت الى الرسم وهو ذلك الشعر الساكت فانك تجد الحقيقة بارزة لك تدعج بها نفسك ، كما يثلث بالنظر فيها حرك . اذا نزعت نفسك الى تحقيق الاستعارة المصروفة في قولك : رأيت أسدا : تريد رجلا شجاعا فانظر الى صورة أبي الهول بجانب الهرم الكبير تجد الأسد رجلا والرجل أسدا ، فحفظ هذه الآثار حفظا للعلم في الحقيقة وشكر لصاحب الصنعة على الابداع فيها . ان كنت فهمت من هذا شيئا فذلك بقيني أما اذا لم تفهم فليس عندي وقت لتفهيك بأطول من هذا وعليك بأحد القويين أو الرسامين أو الشعراء المقلين ليوضح لك ماغض عليك اذا كان ذلك من ذرعه

ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهي ما حكم هذه الصورة في الشريعة الاسلامية اذا كان التمسك منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر في انفعالهم النفسية ، أو أوضاعهم الجثمانية ، هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب ؟ فأقول لك ان الراسم قد رسم والفائدة محقة لانزعاجها ومعنى العبادة وتعليم الخيال أو الصورة قد يحى من الاذهان فاما أن نفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة وإما ان ترفع سؤالا الى المفتي وهو يجيبك مشافة فاذا أوردت عليه حديث : ان أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون : أو مني معناه مما ورد في الصحيح فالذي يفلج على ظني انه سيقول لك ان الحديث جاء في أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسبيين : الاول الله والثاني التبرك بهثال من ترسم صورته من الصالحين والاول مما يفضه الدين واتاني مما جاء الاسلام لمحوه والمصور في الحالين شاغل عن الله أو محمد للاشراك به فاذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كانت تصوير الاشخاص بمنزلة تصوير النباتات والشجر في

المصنوعات وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور ولم يضمنه أحد من العلماء مع أن الفائدة في نقش المصاحف موضع النزاع أما فائدة الصور فما لا نزاع فيه على الوجه الذي ذكر (١). وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات في محل فيه صور طمعا في أن المالكين الكافرين أو كاذب البعثات على الأقل لا يدخل محلا فيه صور كما ورد قايلاك أن تظن أن ذلك ينحيك من احصاء ما فعل فإن الله رقيب عليك، ونظر اليك، حتى في البيت الذي فيه صور ولا تظن أن الملك يتأخر عن مراقبتك إذا تعددت دخول البيت لأن فيه صوراً. ولا يمكنك أن تنجب المذنب بأن البصحة على كل حال مظنة العبادة فاني أظن أنه يقول لك إن لساك أيضا مظنة الكذب فهل يجب ربطه مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب

وبالجملة أنه يقلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين لامن جهة العقيدة ولا من وجهة العمل. على أن المسلمين لا يتساءلون إلا فيما تظهر فئدته ليعلموا أنفسهم منها والافا بالمهم لا يتساءلون عن زيارة قبور الأتياء أو مسابهم بعضهم بالأولياء وهم ممن لا تعرف لهم سيرة، ولم يطالع لهم أحد على سريرة ولا يستفتون فيما يفعلون عندها من ضروب التوسل والضرعاء وما يعرضون عليها من الأموال والمتاع، وهم يخشونها كخشية الله أو أشد. وبطالين منها ما يخشون أن لا يحبيهم الله

(١) ان الذين رسموا الصالحين والأنبيا نعم أرادوا التبرك بصورهم وتقليدها اكراما لهم وهذا التعظيم يسمى في كل اللغات عبادة وجميع الصور والمماثل التي كانت عند العرب كانت مظافة للدين ولذلك سمى في القرآن تعظيمها عبادة وكذلك النصارى كانوا يصرحون بأن تعظيم الايقونات ونحوها من الصور عبادة لما عارض المصلحون في ذلك صار بعض المصريين عليه يسمى تعظيم اكراما وأصر بعضهم على تسميته عبادة، هذا وإن الذي عن التصوير في الاسلام لم يزد على النهي عن تعظيم القبور وتشريفها وبناء المساجد عليها وإيقاد السراج عليها وقد فعل المسلمون هذا مع بقاء عالمهم بترك التصوير وفوائده مع انه ملة المنهي عنه اقتر من بظاهر بنقض الذين ونكثهم بحقيقة بعض

فيه ويظنون أنها أسرع الى اجابته من عناية سبحانه ومالي . لاشك أنه لا يمكنهم الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين التوحيد ورسم صور الانسان والحيوان لتحقيق المعاني العلمية ' وتمثيل الصور الذهنية ' .

هل سمعت أنا حفظنا شيئاً حتى غير الصور والرسوم مع شدة حاجتنا الى حفظ كثير مما كان عند اسلافنا ؟ لو حفظنا الدراهم والدنانير التي كان يقدر بها نصاب الزكاة ولا يزال يقدر بها الى اليوم أفما كان يسهل علينا تقدير النصاب بالجنبيات والفرنكات ونحو ذلك مادام المثال الاول موجودا بين أيدينا ؟ ولو حفظ الصاع والمد وغيرها من المكيال أفسا كان ذلك مما يسهل لنا معرفة ما يصرف في زكاة الفطر وما يجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكيال وما كان علينا الا ان نقيس مكيالنا بتلك المكيال المحفوظة فنصل الى حقيقة الأمر بدون خلاف . أظنك توافقني على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومداه وصاعه لما وجد ذلك الخلاف الذي استمر بين الفقهاء يتوارثونه سلفا عن خلف كل منهم يقدر المكيال والميزان بما لا يقدر به الاخر حتى جاء في آخر الزمان أحمد بك الحسيني بخطبه . بعضهم يرون بين أقوال البعض الآخر بدون ان يكون بين يديه صاع ولا مد من تلك الأصص ولا ممداد ، وما أصعب التخطئة والتوفيق ، اذا لم يكن البيان هو المميز بين فريق وفريق ،

لو نظرت الى ما كان يوجب الدين علينا ان نحافظ عليه لوجدته كثير الايجصى عده ولم نحفظ منه شيئاً فلنتركه كما تركه من كان قبلنا ولكن ما نقول في الكتب وودائع العلم هل حفظناها كما كان ينبغي ان نحفظها أو أضعتها كما لا ينبغي أن نضيعها ؟ ضاعت كتب العلم وفارقت ديارنا نقائه فاذا أردت أن تبحث عن كتاب نادر أو مؤلف فاخر أو مصنف جليل أو أثر مفيد فاذهب الى خزانة بلاد أوربا تجد ذلك فيها . أما بلادنا فقلما تجد فيها الا ما تركه الاوربيون ولم يحفظوا به من نفائس الكتب التاريخية والادبية والعلمية وقد نجد بعض النسخة من الكتاب في دار الكتب المصرية مثلاً وبعضها الآخر في دار الكتب بمدينة كبرج من البلاد الانكليزية . ولو أردت أن أسرد لك ما حفظوا وضعنا من

دفتر اللم لكنت لك في ذلك كتابا بضميم كما ضاع غيره ونجده بعد مدة في يد
أودبي في فرنسا أو غيرها من بلاد أوروبا
نحن لانفي بحفظ شي . نسقي قنم من يأتي بدنا ولو خطر ببال أحد منا
ان يترك لمن بعده شيئا جاء ذلك الذي بعده أشد الناس كفرا بتلك النعمة وأخذ
في اضاءة ما عني السابق بحفظه له فليست ملكة الحفظ مما يتوارث عندنا وإنما
الذي يتوارث هو ملكات الضمائم والاحقاد تنتقل من الآباء الى الاولاد حتى
تفسد العباد، وتخرّب البلاد ، ويلتقي بها أربابها على شفير جهنم يوم المماد

ملحق رقم (٢)

الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون

الجميلة والتصوير الشمسي

مجلة الفنانون الجميلة والتصوير الثمني

السنة الأولى العدد الأول مايو سنة ١٩١٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مشروع الجمعية الفوتوغرافية المصرية

الحمد لله وكفى والصلاة على عباده الذين اصطفى . وبعد فأحدنا
مشتغل بالفنون الجميلة وكلانا مشتغل بالتصوير الشمسي وانما لاسباب
خصوصية لا يمكننا ان نشتغل بهذه الامور لمصلحة أمتنا
وقد جمعنا الصدف يوماً من الايام فلم نشأ ان نذهب هذه الفرصة
من دون ان نفيد ونستفيد وبعد التفكير عقدنا النية على القيام بمشروع
كبير نظن انه سينيلنا أمتيتنا .

وهذا المشروع هو انشاء جمعية كبرى تضم شعث المشتغلين بالتصوير
الشمسي في مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم . ولما عرضنا الفكرة
الابتدائية على بعض اخواننا المشتغلين بالصناعة استحسنوها وشجعونا
كثيراً على اخراجها من حيز القول إلى حيز العمل ولم تمض غير ايام قلائل
حتى انضم اليها لقيف من القواة وارباب الصناعة وشكلنا منا ومنهم جمعية

دعوناها « الجمعية الفوتوغرافية المصرية » وفردنا بمد البحث والمنافسة ان تكون فاتحة اعمالنا تأسيس مدرسة لتعليم الصناعة بجميع فروعها وانشاء مجلة لنشر ما بهم المستغلين بالصناعة معرفته من اصولها وقواعدها وتخصيص قسم كبير منها للبحث في الفنون الجميلة التي احياها من المدم دولة الامبر الجليل البرنس يوسف كمال باشا . وكذلك تأسيس معمل كيمياوي كبير لاجراء الاختبارات الكيماوية الفوتوغرافية وتحضير المركبات اللازمة للمصورين والتواؤة ولا سيما في البلاد الحارة كصر والسودان واقامة معرض سنوي كبير لعرض اعمال مهرة المصورين وانشط الطلاب

وقد فوضت الجمعية الى احدنا - حسن آصف - طلب التصريح من الحكومة بانشاء المجلة . ولما كان لحكومتنا السنية في كل مشروع ادبي او علمي او فني مفيد يد يضاء لم تضن بالتصريح باصدار المجلة التي تتشرف الجمعية بأن تصدرها اليوم برزهم مولانا الخديوي المعظم اعترافاً بفضل سموه على العلوم وأهلها والفنون وأربابها .

وقريباً ان شاء الله تفتح المدرسة ابوابها للطلاب وتختصر من اوربا المواد الكيماوية اللازمة لاجزاء الاختبارات وتجهز المركبات والله تعالى نسأل ان يحفظ سمو ولي النعم الحاج عباس حلمي باشا الثاني الخديوي وولي عهده المحبوب وغطوفة وزيره الاكبر محمد سعيد باشا وحضرات نظار حكومتهم انه السميع العليم

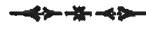
صاحباً المشروع

حسن آصف شكرى صادق

كلمة الى حضرات القراء والكتاب

ان الغرض من انشاء هذه المجلة الوحيدة في بابها ترقية (١) التصوير الشمسي بجميع فروعه مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الاودنوكروماتيكي والتكبير والتصغير وعمل ألواح الفانوس السحري والاوزوتيب والبلاتينوتيب والسنتوتيب والتصوير بأشعة رونتجن X-Rays وعمل صور المكرومكوب وصور النباتات الخ (٢) والفنون الجميلة بجميع فروعها وهي التصوير والنحت وفن العمارة والموسيقى والغناء والشعر والادب والتمثيل ولذا فهي تقبل نشر ما يرد اليها من فئات اقلام المشتغلين بهذه الفنون مع مراعاة ما يأتي :

- اولاً - ألا يمسا في كتابهم الدين والسياسة
- ثانياً - ألا تزيد المقالة الواحدة عن ثلاث صفحات من هذه المجلة
- ثالثاً - ان يجتهدوا في بيان المصادر التي اخذوا منها مقالاتهم
- رابعاً - ان يحفظوا لديهم صوراً من مقالاتهم
- خامساً - ان يكون امضاء الكاتب واضحاً لأن المجلة ترفض كل مقالة تكون بغير امضاء او بممضاة بامضاء مستعار
- سادساً - ان تكون اللغة سهلة جداً بحيث يمكن من لا يعرف غير مبادئ القراءة ان يفهمها



﴿ تنبيه ﴾

قررت الجمعية ارسال المجلة مجاناً لمن يطلبها من نظار المدارس الفنية والصناعية ودرؤساء الجمعيات والاندية الادبية وأساتذة فن الرسم بالمدارس الاميرية .

التصوير الشمسي

تاريخه



لويز داجير

يوسف نيسفور نيبس

التصوير الشمسي فن صناعي لا يزيد عمره الحقيقي عن ثمانين عاماً .
صحيح ان المصريين القدماء وبعدهم اليونانيين والعرب وبعض علماء القرون
الآخيرة لاحظوا ان ظل الانسان والحيوان والنبات وكل شيء على وجه
الارض يمكن تكوينه بواسطة الاشعة الشمسية ولكنهم لم يحاولوا امساكه
بالوسائط الصناعية المعروفة الآن

واول من عرف مزية المرآة والمعدسة في تكوين الظل الفيلسوف
الانجليزي روجر باكون سنة ١٢٦٧ بعد الميلاد وفي عام ١٥٥٨ صنع جيوفاني
بابتستينا دلا تورتا آلة تصوير بهيئة صندوق صغير

وفي القرن السادس عشر عرف الكيمائيون ان كلورور الفضة يسمر لونه عند وقوع اشعة الشمس عليه واكتشف الطبيب الالماني جون هنري شولز في سنة ١٧٢٧ ان لون مخلوط الطباشير ومخلول نترات الفضة يسمر بواسطة اشعة النور

وفي سنة ١٧٧٧ حضر شارلس ولیم شيل كمية من كلورور الفضة وعرضها لاشعة الشمس مدة طويلة ثم اذاب كلورور الفضة الذي لم يتاثر بالاشعة في التوشادر ووجد الفضة المعدنية في الجزء المتاثر بمحمله بمحضر التريك وترسب سائل نترات الفضة بكلورور التوشادر . وكذلك عرض للنور كمية من كلورور الفضة المذاب في الماء . ثم بعد ذلك عرض قطعة من الورق عليها طبقة من كلورور الفضة للطيف الشمسي فوجد ان تأثير اللون البنفسجي اشد من تأثير كل لون آخر في ذلك الطيف

وفي سنة ١٧٩٥ بحث اللورد بروغام - وكان وقتئذ قى في العقد الثاني من عمره - الى الجمعية الملكية بانجلترا رسالة يقول فيها « انه اذا مرّت الاشعة من ثقب صغير ووقعت على قطعة من العاج المدهون بنترات الفضة ارتسمت عليها صورة ثابتة للشكل المار من الثقب »

وفي سنة ١٨٠٢ كتب توماس ودجود والسير همفري ديشي رسالة قرئت في الجمع الملكي خلاصتها انه يمكن الحصول على رسوم الصور الزينية والاطلال بواسطة نترات الفضة وان كلورور الفضة احسن من النترات والجلد احسن من الورق ولكن بالاسف لم يمكنهما امساك تلك الصور بالوسائل الصناعية

وفي عام ١٨١٤ شرع يوسف نيسيفور نيبس في عمل اختباره

الفوتوغرافية واستعمل كلورور الفضة وكلورور الحديد مع كثير من المواد الكيماوية الاخرى ووضع طبقة من القار على معادن مختلفة وعرضها للنور في الآلة الشمسية مدة بضع ساعات ثم اذاب الاجزاء التي لم تتأثر بالنور بزيت اللاوندة وحاول ان يسود لون اجزاء المعدن المعرضة للنور بواسطة اليود وغيره من المواد وحفر بعض الصفائح بالحمض. وفي سنة ١٨٢٧ قدم اختباره الى الجمعية الملكية بلندرة ولكن الجمعية رفضت سماع كلامه لأنه أتى ان يشرح طريقة العمل.

من هذا يتضح ان نيبس هو اول رجل في العالم امكنه ان يثبت صورة شمسية او بعبارة اخرى هو اول من حل النظرية التي بقيت قروناً طويلة لنزاً عجز عن حله عشرات من العلماء.

وفي سنة ١٨١٩ تكلم السير جون هرشل عن انواع الهيوسلفيت وخاصة انواعه القلوية في تحليل كلورور الفضة وفي سنة ١٨٢٤ شرع لويز جالك منديه داجير في عمل اختبارات في الفن يريد بها تثبيت الصور التي تتكون في آلة التصوير وفي سنة ١٨٢٦ اكتشف بلارد البرومور وفي سنة ١٨٢٩ اشترك نيبس وداجير في العمل وفي سنة ١٨٣٣ توفي الاول ولكن داجير استمر في عمله مستملاً اليود في صيغ صفائح الفضة فاكتشف طريقة الداجيروتيب المعروفة

ولهذه الطريقة مزايا لا توجد في طرق التصوير الاخرى المعروفة عندنا الآن وهي ان الصورة ترسم ايجابية مباشرة. والطريقة هي ان يعرض لوح قصي مصقول الى البخرة اليود حتى تملؤه طبقة رقيقة من بودور الفضة ثم يوضع في الآلة ويعرض لاشعة النور وبعد ان ترسم عليه

الصورة ينقل الى صندوق ويوضع فوق اناء به زئبق معدني ساخن .
فعندما تتصاعد البخرة الزئبق المعدنية تلتصق بالاجزاء التي تعرضت
للنور بنسبة قوة النور الذي تعرضت اليه ثم يذاب اليود الذي لم يتأثر بواسطة
محلول الهيدوسلفيت فتتكون عند ذلك صورة ايجابية مقلوبة ميمناً وشمالاً .
وهذه الطريقة لم يدخلها بعد مخترعها تعديل الآ في بعض اشياء
طفيفة لاهمية لها على الاطلاق مثل استعمال البرومور مع اليود لزيادة الحساسية .
وهكذا ادهش داجير العالم كله باكتشافه وصار كل من يريد ان يرسم
صوره رسمها بجهاز داجير .

وبروي ان هنري فوكس تالبوت الانجليز شرع في عمل مباحثه سنة
١٨٣٣ وقال هو في سنة ١٨٣٩ انه حصل في سنة ١٨٣٥ على مناظر طبيعية
بواسطة آلة التصوير . وفي العام نفسه (اي سنة ١ٸ٣٩) شرح طريقة الرسم
الفوتوغرافي التي استعمل فيها الورق المشبع بملح الطعام . وقد حصل على
النوعين المعروفين في التصوير الشمسي «بالسبي والايجابي» واستعاض ايضاً
بيرومور الفضة عن ملح الطعام في عمل الطبقة الحساسة .

وقد اشار السير هرشل باستعمال انواع الهيدوسلفيت في التثبيت
وعرض في الجمعية الملكية صوراً شمسية رسمها بنفسه واحداها صورة
تيليسكوبه مرسومة بواسطة آلة التصوير

وقد اوضح مونجو بونتون بعد ذلك ان الورق الموضوع في محلول
يكرومات البوتاسيوم يتأثر بعد تجفيفه بأشعة النور وان مركب الكروم
الذي يتكون بتأثير النور لا يمكن غسله بالماء .

وفي سنة ١٨٤٠ استعمل هرشل لفظي ايجبابي وسليبي في الغرض

المصطلح عليه عند المصورين . وفي سنة ١٨٤١ اخترع يوسف پترفال المدسة المعروفة باسمه الآن وجعلها له قوئجتلاندر . ومزية هذه المدسة انها قللت مدة التعريض للنور اللازمة للتصوير بالمدسات الاخرى

ثم اخذ فوكس تلبوت امتيازاً بطريقة الكالوتيب التي استعمل فيها يودور الفضة على الورق . وبعد ذلك حصل كلوديت على امتياز لاستعمال الزجاج الملون لاسيما الاحمر في اثاره الغرف المظلمة . وفي عام ١٨٤٢ شرح هرشل طرق الطبع بواسطة املاح الحديد بما في ذلك طبع الصور باللون الازرق البروسي . وفي سنة ١٨٤٤ استعمل روبرت هنت كبريتات الحديدوز في الكشف والاظهار وفي عام ١٨٤٨ استعمل نيبس دي سنت فكتور ابن اخ نيسفور نيبس طريقة الالبومين التي وضع فيها طبقة من الالبومين المزوج بيودور البوتاسيوم على الألواح السليية وحسبها بنترات الفضة . وفي عام ١٨٥١ استعمل فردريك سكوت ارثر الكولوديون ثم في سنة ١٨٥٢ شرح تلبوت طريقة حفر الصفائح اليجابية المطبوعة بواسطة اشعة الشمس تحت ألواح الزجاج السليية . وفي سنة ١٨٦٤ استعمل سايس وبولتون مستحلبات الكولوديون ثم اشار مادوكس في سنة ١٨٧١ باستعمال الجيلاتين بدل الكولوديون .

ومن هنا ابتدأت دائرة الاكتشاف تسع والمامل الكبرى تناسس لتحضير الآلات والمدسات الفوتوغرافية والادوات حتى اصبح المشتغلون بالتصوير يعدون بالملايين بعد ان كان عددهم منذ نصف قرن تقريباً لا يزيد عن عدد اصابع اليد الواحدة . وفي الاعداد التالية ان شاء الله تفصل ما جلتنا هنا والسلام .

النور الصناعي

حضر الدكتور كريس مركباً غير قابل للفرقة وقليل الدخان اسمه المنيسيوم او مسحوق الالومنيوم وكبريتات النحاس الغير بلور أو شب الكروم . وهذا المركب يتكون من جزء واحد من شب الكروم وجزء واحد أيضاً من مسحوق المنيسيوم أو ستة أجزاء من كبريتات النحاس الغير بلور وثلاثة أجزاء من مسحوق المنيسيوم وجزء واحد من مسحوق الالومنيوم. وهذا المركب أقل دخاناً من المحاليل المحتوية على الكلورات فضلاً أن الدخان يتصاعد منه بسرعة حتى يمكن إعادة الاضاءة بالخلوط بدون انتظار. واليك بعض مركبات اخرى يمكن استعمالها للاضاءة عند الحاجة :

- (١) مسحوق المنيسيوم ٥ أجزاء
- او كسيد السيريوم ٣
- (٢) مسحوق المنيسيوم ٢٥٠
- مسحوق او كسيد السيريوم ١٥٠
- حمض فاناديك ٨
- (٣) مسحوق المنيسيوم ٥
- او كسلات السيريوم ٢
- (٤) مسحوق منيسيوم ٥
- او كسيد السيريوم ١
- هيدروكسيد الكليوم ١
- (٥) مسحوق المنيسيوم ٥
- او كسيد المنجنيز ١
- (٦) مسحوق المنيسيوم ١٠
- او كسيد السيريوم ٢
- او كسيد المنجنيز ١

والمدة التي يضيئها ٢ الى ٣ جرام من المساحيق الآتفة الذكر هي نصف دقيقة - وهي مدة كافية للتصوير .

مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

مظهر الميتول والهيدروكينون

ميتول ٤ جرام

سلفيت الصوديوم ١٠٠

هيدروكينون ٥٠٧

كربونات الصوديوم ٧٥

ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

تضاف الى هذا المركب كمية من الماء المقطر مساوية له عند الاستعمال

سائل تثبيت مع الشب

شب (سائل مركز) ١٠٠٠ ستي متر مكعب

سلفيت الصوديوم (سائل مركز) ٢٠٠ الى ٣٠٠ ستي متر مكعب

سائل الهيبوسلفيت (بنسبة ١ الى ٥) ١٠٠٠ الى ١٥٠٠ ستي متر مكعب

سائل مزيل للهيبوسلفيت

براكسيد الهيدروجين ٢٥ ستي متر مكعب

ماء مقطر ١٠٠٠

بعد غسل الزجاج السلي جيداً في الماء ينطس في هذا السائل مدة دقيقتين

تقط ثم يغسل بالماء ويجفف. واذا تعذر إيجاد البراكسيد فيفضل الزجاج السلي بالماء

مدة دقيقة واحدة ثم يوضع في حوض به ماء مذاب فيه قليل من برمنغنات البوتاسيوم

وعند ما يزول لون البرمنغنات البنفسجي الجليل يغسل الزجاج جيداً بالماء ويجفف.

طريقة منكهوثن في تقوية الزجاج السلي

أ برومور البوتاسيوم ٢٣ جرام

٢٣	يكندور الزئبق
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء مقطر
٢٣ جرام	ب سيانور البوتاسيوم النقي
٢٣	نترات الفضة
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء مقطر

والطريقة هي ان يذاب السيانور وبنفسه كل بمفرده في كمية من الماء ثم يضاف الثاني الى الاول حتى يتكون راسب ثابت ثم يترك المحلول مدة ١٥ دقيقة وبعد الترشيح يضاف الى المحلول الرموز له بحرف (ب) باقى الماء.

وعند الاستعمال يوضع الزجاج السلي في المحلول الرموز له بحرف (أ) حتى يبيض لونه ثم ينسل جيداً في الماء ويوضع في المحلول الرموز له بحرف (ب) واذا زادت التقوية فيمكن التخفيف بسائل هيدروكسيد الصوديوم الخفف.

طريقة إدر في تخفيف الزجاج السلي

٥ جرام	سيانور البوتاسيوم
٢	بودور البوتاسيوم
٢	يكندور الزئبق
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء مقطر

والطريقة هي ان يذاب الزئبق ثم البودور وبعدهما السيانور . والاخير يذيب الراسب الاحمر الشكون من الزئبق والبودور . وفعل هذا الخفف بطيء ولكنه لا يثلف الزجاج الحساس.

طريقة تحضير ورنيش بارد

١٠ جرام	سلويد
٥٠٠ ستي متر مكعب	خلات الامل

صناعة الحفر على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور
والطبع بالألوان^(١)

تمهيد

الحفر على الزنك هو من أهم فروع التصوير الشمسي لأن بواسطته يمكننا الحصول على عشرات من الرسوم والصور الفنية بكل سرعة وسهولة وبشمن بخس جداً

وللحفر خواص حسنة كثيرة منها الأمانة في النقل والمحافظة الكلية على دقائق الأصل وإمكان التكبير أو التصغير وغير ذلك مما لا نحصل عليه إذا استعملنا أية طريقة صناعية أخرى

ويستخدم هذه الصناعة في هذه الأيام كثير من المشتغلين بالعلوم والفنون والصنائع مثل المهندسين والبنائين والمصورين والرسامين والمؤلفين وأرباب الصحف والتجار ... الخ

وطريقة الحفر على الزنك (الزنكوغراف) وإن تكن قد حلت مكان الليثوغرافيا والحفر باليد فإنه يجب ملاحظة أنها مجرد واسطة موصلة إلى نقل شيء كأصله ولذا يجب الاعتناء في تحضير الصور أو الرسوم أو الخرائط المراد الحصول على صور منها بهذه الطريقة .

(١) ملخص محاضرة القاها جناب المستر كير في رئيس القسم الفوتوغرافي بمصلحة المساحة بالجيزة .

ولما كان لتحضير الخرائط الجغرافية أهمية عظمى فقد رأينا ان نبين هنا ما يجب على الطالب عمله قبل الشروع في عملها بآلة التصوير الزنكوغرافي وحفرها .

تحضير الخرائط

يجب ان يكون الورق المراد الرسم عليه ابيض ناصباً او مائلاً قليلاً الى الزرقة وناعماً . وبلا حظ ان اقل أثر للصفرة فيه يظهر في الصورة اسمر . واذا كان خشناً فيصعب رسم الخطوط الطويلة فيه مستقيمة لا سيما اذا كانت رفيعة جداً . وعند تصوير الاشكال المرسومة على هذا الورق تلقى الخشونة على الورق ظلاً يتلف الصورة عند طبعاها

ويجب قبل تجهيز الرسم نحو الرصاص حتى لا يترك غير أثر ضعيف يمكن ان يكون مرشداً للمحبر لأن الخطوط تظهر عند النقل مكسرة . ويجب جعل الرسم خطوطاً سوداء فاتحة او نقطاً اما النور فيها فيجب عمله بهيئة خطوط رفيعة او نقط رفيعة ولكن من نوع الحبر المستعمل للظل واذا امكن رسم مسودات الخطوط بحبر ازرق باهت بدل الرصاص فكون اصوب بكثير لانه يستغنى في هذه الحالة عن نحو الرصاص لأن اللون الازرق الباهت يظهر عند النقل ابيض ناصباً

وبلا حظ عند تنظيف الرسم بعد تجهيزه ان تبقى الخطوط ناعمة لا خشنة من كثرة المحو ومن الخطأ استعمال المطاط (اللستك) لهذا الغرض لانه يثقل الخطوط ويجعلها خشنة وقصيلة استعمال لباب الخبز الطري لأنه لا يؤثر على الخطوط ادنى تأثير يظهر فيها بعد .

تحضير الرسوم

واذا اريد رسم الصور لنقلها وحفرها فيجب ان يجري ذلك على ورق النفل الابيض او الابيض المائل الى الزرقة ولكن الحذر من استعمال الورق الاصفر. وعلى الرسام ان يحفظ هذا الورق دائماً في الظلام لأن تربهضه للنور كثيراً يتلفه

الكتابة على الخرط

ويجب في كتابة الالمام او طبعها على الخرط ان تكون الاحرف واضحة وحادة وبمستوى واحد ولا يجب غرسها في للورق لئلا يظهر عليها ظل يتلف شكلها. وفضلاً عن هذا يجب ان يكون الحبر خالياً من المواد الزيتية لئلا ينتشر الزيت على الورق فيصفر لونه وعند النقل يظهر اسود كالأحرف .

حفظ الخرط وورق النقل

ويجب حفظ الخرط وورق النقل دائماً مسطحاً لأن لفه يجعله قابلاً للتلف بسرعة . والحذر من وقوع الافذار عليه لأنها حتماً تظهر عند النقل وبعد تحضير الرسم يحضر الزجاج السلي الحساس بالطريقة المعروفة « بطريقة الكولوديون الرطب »

« طريقة الكولوديون الرطب »

كانت طريقة الكولوديون الرطب مستعملة عند جميع المصورين فيما مضى وكانوا يستخدمونها في رسم صور الاشخاص والمناظر الطبيعية والمباني وما شاكلها ولما اكتشفت طريقة تحضير الالواح الهلامية الجافة

السريعة التأثير بالنور تركت « طريقة الكولوديون الرطب » وقصر استعمالها على نقل الصور في صناعة الحفر على النحاس والزنك لان الالواح المحسنة بهذه الطريقة ابطأ بكثير من الالواح الحديثة والمطلوب هو ان تكون بطيئة. فضلاً ان لها خاصية لا توجد في الالواح الحديثة وهي ان الظل يكون فيها اسود فائتاً والنور ابيض شفافاً (يتبع)

< * >

مذكرات في الزنكوغراف

تحضير الكولوديون اليودي

١٠٠ سنتي متر مكعب	اثير كبريتيكي درجة ٧٢٥ ر.
« « « ٤٠	الكحول درجة ٥٠٨ ر.
٢٧ جرام	بيروكسيلين
« ٠٠٧	يودور الامونيوم
« ١	يودور الكادميوم
٤٠ سنتي متر مكعب	الكحول درجة ٨٣٠ ر.
(ملحوظة) هذا الكولوديون يظهر بظهر البيروكساليك الحمضي	

تحضير السائل المحسس للكولوديون

٧٥ جرام	نترات الفضة المبلورة النقية
١٠٠٠ سنتي متر مكعب	ماء مقطر
« « « ٠٢	حمض نريك

< * >

اعلانات

لونا باريك (وادي القبر)

افتتح هذا القتره الكبير في غضون شهر ابريل واستحضر عدة
العاب جميلة خلاف ألعاب السكيتة المعروفة وهو احسن مكان
للرياضة في القاهرة .

كازينو كورسال

بشارع جلال بالتوفيقية بمصر

احسن ملعب يمكن ان تقصده العائلات للرياضة وسماع الاغاني
ومشاهدة الالعاب الافرنجية .

سنماتوغراف بيوغراف

بشارع جلال بالتوفيقية بمصر

(سنماتوغراف فيولت سابقاً)

تعرض فيه كل ليلة اجمل المناظر التخيلية والطبيعية والروايات
الادبية والاخلاقية .

سنماتوغراف البلع

بقاعة كليبر بشارع بولاق امام التلغراف المصري

يعرض في كل ليلة مناظر لطيفة وروايات بديعة

مجلة الفنانون الجميلة والقنويرا الشمنى

يونيه سنة ١٩١٣

العدد الثاني

السنة الاولى



المصور الايطالي الشهير

ليوناردو دافنشي

التصوير الشمسي

آلات التصوير - أنواعها وكيفية استعمالها

آلة التصوير الشمسي هي عبارة عن جهاز يحمل في واجهته الامامية عدسة للتصوير وفي واجهته الخلفية لوحاً حساساً لارتسام صور المرئيات التي تنفذ من العدسة عليه .

وتوجد في المتجر جملة انواع من هذه الآلات وهي مقسمة بحسب حجمها وكيفية تركيبها الى قسمين احدهما ثقيل الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير الاشخاص الثابتين وتقل الخطوط والرسوم والصور والآثار خفيف الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير المناظر الطبيعية وصور الحفلات وبالجملة جميع الاشياء المتحركة .

اما النوع الثقيل الحمل فله بالاجمال شكل واحد ويتركب عادة من:
اولاً - جسم الآلة وهو عبارة عن غرفة مظلمة بشكل متفاح مبطن بقماش اسود .

ثانياً - واجهة امامية وهي عبارة عن اطار من الخشب تتركب عليه لوحة مثقوبة من الوسط ثقباً يسع العدسة . وهذا الاطار اما ثابت في مكانه او متحرك على قضبان لها اسنان والاول يستعمل عادة لنقل الخطوط والرسوم والصور والثاني يستعمل لتصوير المناظر والاشخاص .

ثالثاً - واجهة خلفية وهي عبارة عن اطار متركب عليه لوح من الزجاج المصنفر يمكن استبداله عند التصوير بصندوق يرف بالمحافظة وهو الذي

توضع فيه الواح الزجاج الحساسة المراد التصوير عليها . وهذا الاطار يكون ثابتاً اذا كانت الواجهة الامامية متحركة ومتحركاً على قضبان اذا كانت الواجهة الامامية ثابتة فضلاً انه يكون احياناً متحركاً من الوسط .

رابعاً - محفظة او اكثر للزجاج الحساس وهذه هي المعروفة (بالشاسيه) .

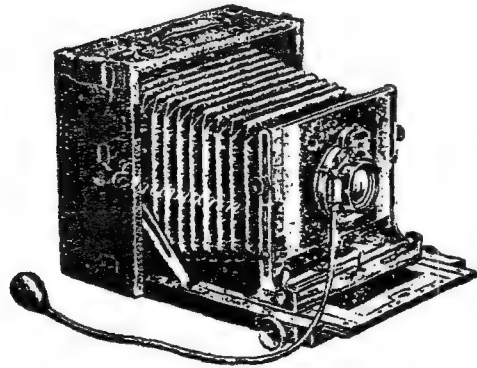
خامساً - قاعدة اما ثابتة أو مرتكزة على عجل صغير أو مؤلفة من قوائم وكلا النوعين قابل للرفع والانخفاض

سادساً - عدسة اما مفردة او مزدوجة ولها غطاء او جفن يقوم مقامه . واللوحة المركبة عليها هذه العدسة قابلة للتجريك يمينا أو شمالاً وإلى اعلى او اسفل بحسب الحاجة

سابعاً - ميزان ماء



وهذا النوع من الآلات يصنع عادة من خشب الجوز المخزون ويلون باللون الاصفر الذهبي . ويلاحظ في مشتراه جودة الخشب والمادة المصنوع منها المتفاح واحكام الصنعة



اما النوع الخفيف الحمل فقد تفننت المصانع في عمله والشائع الاستعمال منه عند المصورين والنواة هو :-

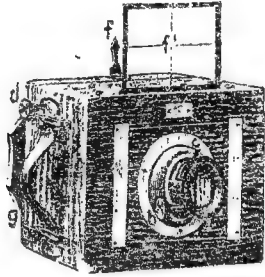
اولاً - الشكل

المصنوع بهيئة الصندوق المستطيل وهو عبارة عن صندوق من الخشب المدهون من الداخل بالبوية السوداء، وفي واجهته الامامية عدسة مركب عليها جفن يفتح ويفلق بحسب ارادة المصور فيمكن جعل المدة ساعات او دقائق او ثواني او كسر صغير جداً من الثانية الواحدة . ويقوي النور ويخففه في المدة جهاز من النوع المعروف بديافراجم ايريس . وفي داخل هذا الصندوق مخزن لمدة عاقل للزجاج الحساس او الشريط الحساس المعروف « بالفلم »

ثانياً - الشكل المعروف بالكوداك وهو عبارة عن صندوق مستطيل الشكل غير سميك اذا ضغط الانسان على زر فيه افتتح باب في داخله منفوخ في واجهته الامامية التي تتحرك على قضبان عدسة بالشكل الذي اسلفناه بزيادة نابض او نفاخة من الاستك متصلة بانبوبة لفتح الجفن واغلاقه بسهولة . وهذه الواجهة تتحرك يمينا وشمالاً والى أعلى وأسفل . وهم يضمنون في اعلاها عادة صندوقاً صغيراً من البلور لرؤية الاشباح فيه . وفي القاعدة التي تتحرك عليها الواجهة المذكورة لوحة مقسمة لمعرفة المسافة بين الآلة وبين المرئيات .

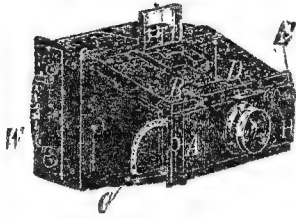
اما الواجهة الخلفية ففيها اطار به لوح مصغر للاستعاضة به عن الصندوق البلور آنف الذكر وهذا يستبدل عند التصوير بالمحفظه المحتوية على اللوح الحساس او بغطاء يمنع نفاذ النور عن الشريط « الفلم » الحساس الآمن ثقب عليه ورقة من نوع البرشمان الاحمر لرؤية نمرة قطعة « الفلم » المراد التصوير عليها منعاً للخطأ

ثالثاً - نوع كالألف الذكر مركبة عليه مرآة بشكل هندسي تري



المصور الشكل المراد تصويره بطريقة واضحة ويعرف « بالريفلكس »

رابعاً - نوع بهيئة النظارة المقربة داخله مخزن للزجاج الحساس وهو لا يختلف عن



النوع الاول الا في شكله الخارجي ويعرف « بالجومل »

خامساً - نوع بالشكل المتقدم وانما

له عدستان بدل واحدة . واللوح الحساس يقسم بفواصل من الخشب الى قسمين ترسم في كل منهما صورة الشكل مع اختلاف بسيط في الصورتين بسبب وضع العدستين ويسمى « بالستيريوسكوب »

سادساً - نوع بالشكل الاول وانما له عدة عدسات بدل واحدة وغالباً تكون ستة او اثنتي عشرة او اربعاً وعشرين عدسة واللوح الحساس يقسم بفواصل من الخشب بقدر عدد العدسات وترسم في كل جزء منه صورة مماثلة للأخرى بقدر طابع البريد وهذا النوع يعرف « بآلة طوابع البريد » وانما يلاحظ عند التصوير ان توضع صورة الجحاية كبيرة امام الآلة لترسم على اللوح الحساس بواسطة العدسات الكثيرة الموجودة في واجهة الآلة الامامية

سابعاً - نوع بشكل صندوق مستطيل في احد جوانبه المستطيلة عدسة متحركة على هيئة نصف دائرة مركبة على بوق من الجلد . ومزينة

هذا النوع ان المصور يتمكن من رسم المناظر بزوايا كبيرة من الجانبين
ويسمى « بالبانوراميك »

ثامناً - نوع بشكل صندوق داخله آلة لرسم المناظر المتحركة
(السمانوغرافية) وهذه المناظر ترسم على « فلم » له مخزن مخصوص في
داخل الآلة ويلتف بحركة منتظمة على اسطوانة . ويسمى هذا النوع
« بآلات التصوير السمانوغرافي »

وتوجد انواع أخرى لا تختلف في تركيبها كثيراً عما ذكر . هذا
بجلاف آلات التكبير والتصغير والتصوير بالالوان الثلاثة بالطريقة الحديثة
والزئيكوغراف والميكروغراف . . . الخ
وفي الاعداد التالية تفصل ما اجهناه هنا لاسيما عند كلامنا على
المدسات وانواعها ومزاياها والسلام

مصر النهضة

تحضير كلورور الذهب

من مخاليط الذهب كالملة الذهبية والمصوغات

يلاحظ في تحضير كلورور الذهب ان جميع انواع الذهب المستعملة في ضرب
المسكوكات وصباغة ادوات الزينة الذهبية غير نقية بل مخلوطة بالنحاس والفضة وجملة
معادن اخرى . ولذا يجب عند تحضير كلورور الذهب منها تنقيتها اولاً من جميع
المعادن المخلوطة بها .

ويلاحظ عند حل الذهب ان سائل التحليل يختلف في تركيبه باختلاف المعادن
المخلوطة بها الذهب وان المركب اللازم للتحليل لا يمكن معرفته الا بالتجربة . وعلى

مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدن

١ - غير اللعاب

يجب حفظ هذا الورق حين الاستعمال داخل مغاريه في اماكن نظيفة جافة مع ملاحظة ان تبقى الطبقات الحساسة متقابلة .

وعند الطبع - اذا اريد التلوين باللاتين - يجب ابقاء الورق في النور حتى يتحول سواد الظل الى لون برونزي مدني ثم يغسل بالماء حتى يصير لونه احمر جيلا . واليك مركب التلوين الذهبي :

أ ماء مقطر ١٠٠٠ سنتيمتر مكعب

بورق ١٠ جرام

ب كلورور الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

وعند الاستعمال يضاف ٥٠٠ سنتي متر مكعب من حرف أ الى ٣ سنتي متر مكعب من حرف ب . وتوضع الاوراق المطبوعة في هذا السائل حتى يصير لونها ثابتاً ثم تغسل جيداً بالماء وتوضع في مركب اللاتين التالي :

ماء مقطر ١٢٠٠ سنتي متر مكعب

كلورور پلاتينيت البوتاسيوم ١ جرام

حمض فوسفوريك سائل $\frac{1}{10}$ ١٥ سنتي متر مكعب

وبعد ان يسود لونها تغسل جيداً بالماء وتثبت مدة عشرة دقائق في هيوسلفيت الصودا بنسبة ٥ اجزاء الى مائة من الماء ثم تغسل جيداً بالماء وتلصق على الورق القوي وتغسل جيداً بألة الصقل

ويمتاز هذا الورق بسرعة تلوينه وتثبيته ولذا يجب ان لا تزيد كمية المواد عما هو

مذكور هنا وان يرشح سائل البلاتين أثر التلوين به في كل مرة ولا بأس من تقوية
بعد الترشيح بإضافة قليل من المركب التالي عليه :

ماء مقطر ١٠٠ - ستي متر مكعب

كلورور البوتاسيوم ١ جرام

حمض فوسفوريك سائل $\frac{1}{10}$ ١٥ - ستي متر مكعب

٢ - اللعاب

حضر احد مركبات التلوين التالية :

(١) أ - ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٥ جرام

ب - كلورور الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ ستي متر مكعب

عند الاستعمال يضاف ٢٠ ستي متر مكعب من حرف ب الى ٥٠٠ ستي متر
مكعب من حرف أ

(٢) ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

شب ٦ جرام

حمض ليمونيك ٦ جرام

سلفوسيانور الامونيوم ٢٤ جرام

كلورور الذهب $\frac{1}{100}$ ٤٠ ستي متر مكعب

(٣) ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٦ جرام

خلات الصودا المبلورة ٣٠ جرام

محلول كلورور الذهب $\frac{1}{100}$ ٤٠ ستي متر مكعب

ثم حضر مركب الثبيت التالي :

١٠٠٠ مقطر ١٠٠٠ ستي من مكعب

هيو سلفيت الصودا ١٠٠ جرام

وعند الاستعمال اطبع الورق الحساس اولا بلون انمق من اللون الذي انت
طالبه ثم ضعه في احد سواثل التلوين السالفة وعند ما تراه تلون باللون الذي ترغبه
اغسله جيداً بالماء ثم بثه مدة عشرة دقائق في سائل التثبيت الآنف الذكر وبعد
ذلك اغسله بالماء جيداً مدة نصف ساعة وضعه على الاروين افرخ من ورق التشفيف
ثم قص اطرافه بمقص ونشبه والصقه ثم اتركه حتى ينشف وبعد ذلك اصقله جيداً
بآلة الصقل المعروفة

صناعة المحضر على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور

والطبع بالألوان

(تابع ما قبله)

تنظيف الزجاج

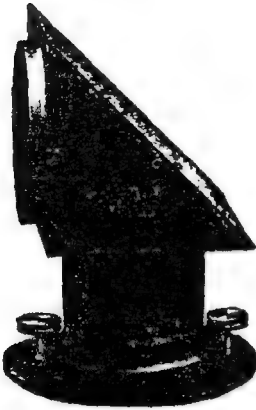
يجب ان تكون الواح الزجاج التي تحضر عليها الصور السلبية من
النوع المصقول الجيد الخالي من الفقاعات والخدوش . وكيفية الاستعمال هي
ان تنظف اولاً بالمواد الكيماوية وذلك بوضعها في محلول يكرومات
البوتاسيوم المركز بعد اضافة كمية مساوية من حمض الكبريتيك المخفف
بالماء بنسبة ٢٠ في المائة عليه . وبعد ذلك تغسل بالماء ثم تفرك من الجانبين

بمعينة مصنوعة من مسحوق طرابلس والماء المتضاف اليه بضع نقط من سائل النوشادر . وعند ما تجف المعينة يفرك الزجاج بقطعة من القماش النظيف الناعم ثم يصفل بقطعة نظيفة من جلد التنظيف الجيد .

وهذه العملية في متنتهى الاهمية لأنها اعظم مساعد على النجاح في العمل واذا ترك على الزجاج أقل اثر المواد الدهنية او الاقذار فانه حتماً يؤثر على العملية في ادوارها التالية فتفصل المادة الجيلاتينية عن الزجاج اثناء الاظهار او التجفيف

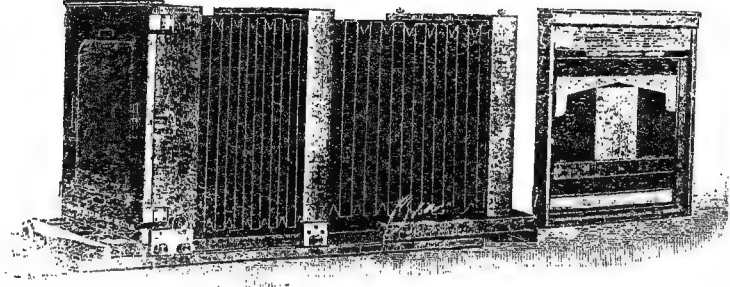
وبعد عملية التنظيف المذكورة يجب وضع تخطيط رفيع من الالبومين او محلول اللستك على حافة اللوح المراد تحسيسه وذلك بقطعة صغيرة من القطن بحيث لا يزيد عرضه عن السنتيمتر الواحد وبعد هذه العملية يترك اللوح ويشرع في تحضير آلة التصوير

تحضير آلة التصوير



منشور

آلة التصوير الزنكوغرافي هي عبارة عن غرفة مظلمة لا ينفذ اليها النور الا من عدسة مركب عليها منشور من البلور الغرض منه قلب المرئيات يميناً وشمالاً ترى معكوسة في اللوح المصنفر الموضوع عامودياً خلف الغرفة المظلمة وهذا اللوح يقدم باطاره الخشبي ويؤخر بواسطة عجل يسير فوق قضبان من النحاس لها اسنان



والغرض من ذلك التقديم والتأخير اظهار دقائق الرسم على اللوح المصنفر ويكون ذلك اما بالتجربة او بطريقة حسائية لا لزوم لشرحها هنا.

تحضير الزجاج الحساس

وبعد ذلك يذهب المصور الى الغرفة المظلمة لتحضير الزجاج الحساس والطريقة هي ان يأخذ لوح الزجاج الذي نظفه بالمواد الكيماوية ويضع عليه طبقة من الالبومين ويضعه على مسند لوضع طبقة من الكولوديون اليودي البرومي عليه . اما الكولوديون نفسه فهو عبارة عن سائل كثيف يحضر بأذابة فظن البارود في مزيج من الكحول والاثير الكبريتيكي بكميات متساوية تقريبا . وبعد ان تتطايرو مواد التحليل من السائل تتكون على الزجاج طبقة شفافة رقيقة جداً .

وطريقة جملة حساساً هي ان يوضع عليه قبل وضعه على الزجاج انواع مخصوصة من البرومور واليودور قابلة للذوبان في واحد على الاقل من السوائل المذابة لفظن البارود واكثر هذه الاملاح استعمالا برومور ويودور الكادميوم والامونيوم والزنك وكلها قابلة للذوبان في الكحول . ثم ينقل اللوح الموضوعة عليه طبقة الكولوديون البرومي اليودي الشفاف الى حوض معدل لتحسيس موضوعة فيه كمية كبيرة من محلول

نترات الفضة بنسبة ٨ في المائة . وهنا يتغير حالاً لون شريط الكولوديون فيصير ابيض بلون اللبن ويزداد هذا اللون ظهوراً حتى يصير بلون القشطة . والسبب في ذلك هو ان مواد اليودور والبرومور التي لا لون لها الموجودة في الكولوديون تتحول الى يودور وبرومور الفضة ولكليهما لون ابيض مائل الى الصفرة . وهنا تكون الطبقة شديدة التأثير بالنور الابيض . ولا يمكن تحديد المدة اللازمة للتحميس في محلول نترات الفضة لأن حرارة السائل لها تأثير على المدة وانما على كل حال لا تزيد عن خمس دقائق . والآن يكون اللوح معداً لرسم الصورة عليه فيوضع في محفظة (مكبس) مخصوص ويوضع في آلة التصوير ويعرض للنور بطريقة التصوير الشمسي وبعد ارتسام الصورة عليه يشرع في اظهاره وتثبيتة في الغرفة المظلمة التي يجب ان تكون متارة بالنور الاصفر

اما سائل الاظهار فيتكون من اثنين في المائة من محلول كبريتات الحديدوز Ferrous Sulphate مضاف اليه حمض خليك مبلور والكحول بنسبة جزء منها الى جزء من كمية الحديد المستعملة . فاذا كانت مدة التصوير كافية فان الصورة تظهر فجأة أثر صب سائل الاظهار على اللوح وانما يلاحظ ان تكون كمية سائل الاظهار التي تصب على اللوح صغيرة جداً لئلا تزول آثار نترات الفضة المحس بها الكولوديون فتختفي عند ذلك الصورة . وهنا تزداد الصورة وضوحاً وعندما ينتهي الاظهار يصب السائل المظهر ويغسل اللوح بالماء حتى تزول آثار المواد الدهنية تماماً . اما عمل السائل المظهر في كشف الصورة فهو احالة املاح الفضة الموجودة في الكولوديون الى فضة معدنية في الاجزاء التي تعرضت للنور .

واما الاجزاء التي لم تتأثر بالنور فلا تحال فيها الاملاح بل تذوب وتفسل وطريقة ذلك ان يصب على اللوح محلول سيانور الفضة بنسبة اثنين في المائة وعند ما تزول اثار البياض من الخطوط يفسل اللوح جيداً بالماء .

وبعد ذلك يقوى اللوح بصب سائل برومور النحاس عليه حتى يختفي لونه ثم يفسل بالماء ويترك بضع دقائق لينشف وبعد ذلك يسود لونه بسائل ثرات الفضة بنسبة عشرة في المائة ويغسل ثانياً وتكرر هذه العملية اى ازالة اللون برومور النحاس والفسيل واعادة اللون بثرات الفضة جملة مرات حتى تظهر الصورة شفافة واضحة الدقائق . واذا بقي اثر للتغميش في الصورة فتعامل بمحلول مخفف جداً من اليود ويودور البوتاسيوم المضاف عليه الكمية اللازمة من سيانور البوتاسيوم لازالة لونه . ومن العبث اعادة هذه العملية او اطالتها لئلا تلف الصورة وتضيع معالمها .

وعند ما ينشف اللوح يدهن بورنيش مكوّن من محلول صمغ الدامار في البنزول المكرر بنسبة خمسة اجزاء من الاول الى مائة جزء من الثاني . وهنا يجب تصليح ما يوجد في الصورة من الخدوش او البقع لئلا يظهر في النحاس او الزنك عند الطبع . وذلك التصليح يكون بالحبر الهندي المذاب في الماء مع اضافة قليل من الصبغة الحمراء بواسطة فرشاة من الشعر . وبعد هذه العملية بشرع في تحضير المعدن المراد الطبع عليه كالزنك او النحاس او الالومنيوم والاخير افضل من الاولين لانه لا يؤكسد بسرعة مثلها فضلاً ان الدقائق تظهر فيه اوضح وثقله لا يزيد عن ثلث ثقل الزنك ويجب ان لا يقل سمك صفيحة المعدن المراد الطبع عليها عن المليمتر

الواحد . واذا اشترت هذه الصفائح نظيفة ومعدة للاستعمال فيكتفى بتحييبها تحييباً رقيقاً من السطح المراد الطبع فيه أما باليد أو بالآلة مخصوصة لهذا الغرض . وطريقة التحييب هي ان توضع الصفائح على الآلة ويذر فوقها حجر خفاف مسحوق ثم توضع عليها كور صغيرة من الخشب تغطيتها ثم تحرك الآلة وبعد عشرين دقيقة او نصف ساعة توقف الآلة وتستخرج الصفائح وهنا ترى عليها طبقة غير لماعة محبة تحييباً رقيقاً . ويجب غسل الألواح تحت الحنفية وتجنيفها بسرعة اما بصب ماء ساخن عليها ثم ابقائها على حدها او بوضعها على لوح ساخن (والاخير يصنع عادة من حديد الظهر وتوضع تحته لمبة تشمل بالكحول لتسخنه)

واذا كان المراد الطبع على صفايح الزنك فيجب اجراء هذه العملية بسرعة ثلاثا يؤكد الزنك فتلف الصورة عند الطبع

وبعد التحييب توضع صفايح الزنك مدة دقيقتين او ثلاث دقائق في محلول شب البوتاس في الماء بنسبة خمسة اجزاء من الاول الى مائة جزء من الثاني مع اضافة حمض تريك بنسبة ثلاثة في المائة من كمية السائل وبعد ذلك تغسل الصفائح جيداً بالماء ثم توضع عليها طبقة محسنة مكونة من جزء واحد من الالبومين او يياض البيض ومائة جزء من الماء ونصف في المائة من يكرومات الامونيوم ثم تنشف بسرعة على اللوح الساخن وعند ما تبرد توضع في مكبس الطبع تحت اللوح السلي وتعرض لنور النهار مدة تراوحي بين الدقيقة الواحدة والثلاث ساعة بحسب كثافة اللوح السلي ونوعه . ويجب على كل حال ألا تنقص مدة الطبع عن اللازم ثلاثا تنكسر الخطوط الرقيقة التي في الصورة وتزول اثارها . كما ان لا يزيد المدة عن اللازم

لنلا تظهر الخطوط السميكة كتلة واحدة. وفي كلا الحالين يجب إعادة العمل على لوح جديد وأنا يلاحظ ان العامل المتمرن لا يحتاج الى إعادة العمل. وبعد هذه العملية يذهب العامل بالمكبس الى الغرفة المظلمة ويستخرج منه الصفيحة المعدنية ويشرع في اظهارها ثم حفرها (يتبع)

قرار

من مجلس ادارة الجمعية الفوتوغرافية المصرية

منعاً لتعطيل الاعمال قرر مجلس ادارة الجمعية بجلسته المنعقدة بمنزل المرحوم آصف باشا بالسيدة زينب بمصر في مساء الخميس ٨ مايو سنة ١٩١٣ ما يأتي :

اولاً فصل الاعمال الفنية عن اعمال الادارة

ثانياً تشكيل لجنة فنية برئاسة حضرة شكري افندي صادق

ثالثاً ان تختص اللجنة الفنية المذكورة بأعمال الجمعية الفنية فتلاحظ امر التعليم بالمدرسة والتحرير بالمجلة والتحصير بالعمل الكيماوي وترتيب المعرض وتنظيم المشغل وبالمجلة كل عمل قبي تقوم به الجمعية

رابعاً ألا يترتب على هذا الانفصال تحمل اللجنة الفنية أدنى مسؤولية والمسئول

شخصياً هو حضرة مدير الجمعية المكلف بالمراقبة العامة م. م. مدير الجمعية

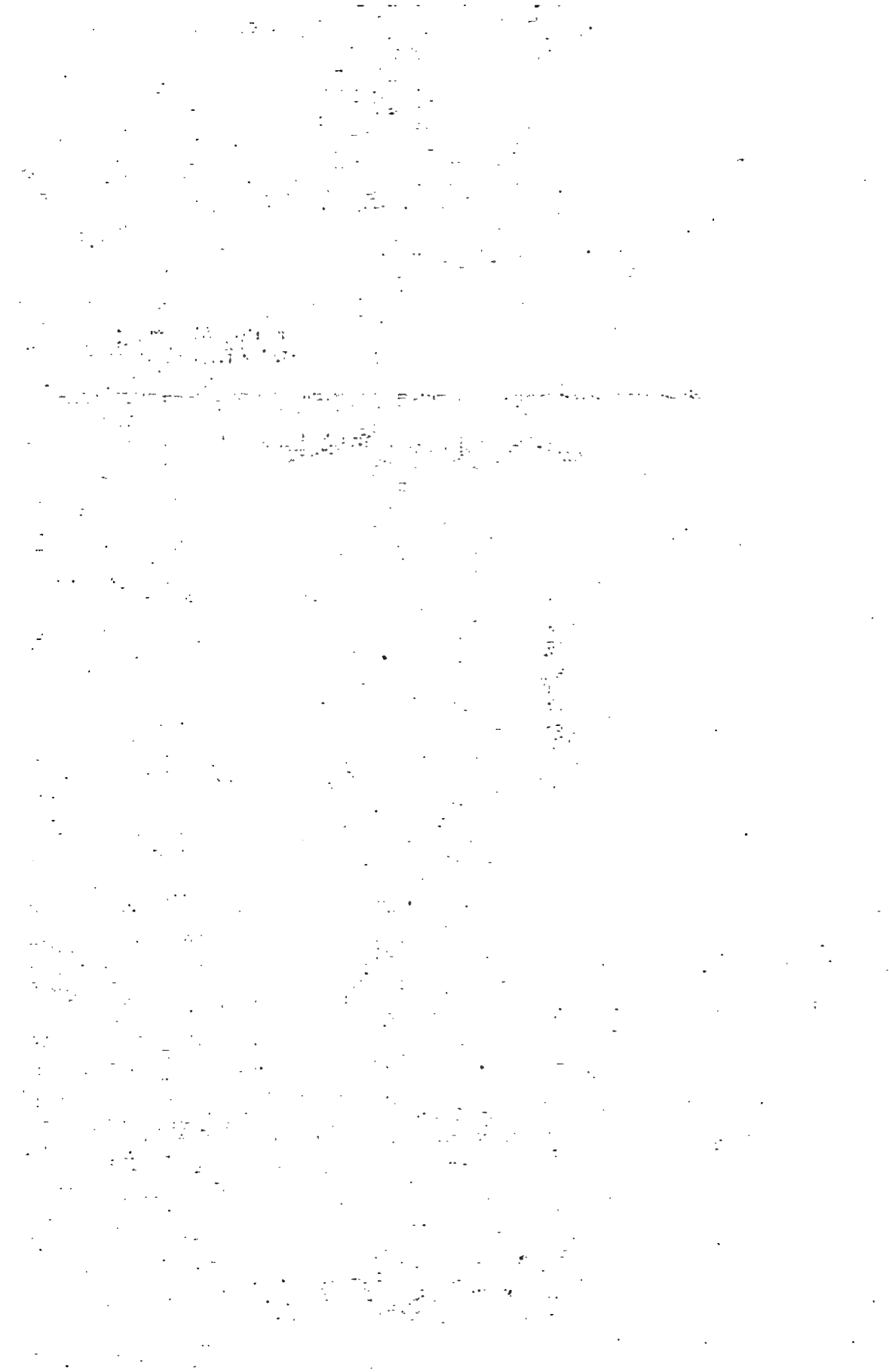
م. م. مدير الجمعية

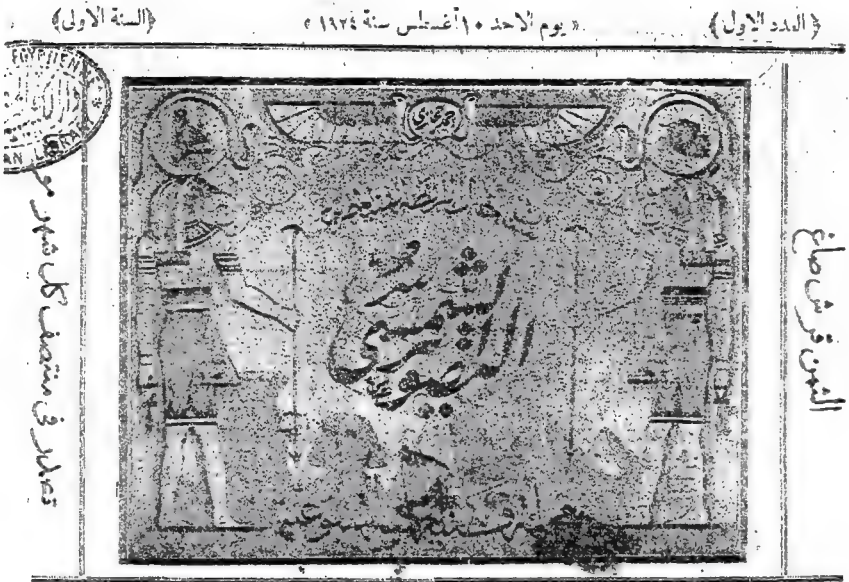
معرض تصوير بلديّة الإسكندرية

افتتح هذا المعرض في الشهر الماضي فكان كعبة عشاق الفنون الجميلة والتصوير الشمسي في مصر. وقد زرناه فوجدناه حاوياً لكثير من الصور البديعة وانما يسودنا ان لا يكون بين المعارضين من المصريين غير شاب واحد هو حضرة موسى افندي ناجي - اكنكر الله من امثاله وعوضنا خيراً فيمن ترونم الجرائد بأسمائهم ولا نرى اعمالهم

ملحق رقم (٣)

مجلة التصوير الشمسي





(التصوير الشمسي) وقد
تفضل حفظه الله ان
يوالينا برسائله الرائعة
المنتمية عن هذا الفن
الجميل وان يبعث اليها
أحاسن ما يروق له مما
يكتبه أعضاء رابطتنا
الموقرة وطائفة من
الصور الفنية بما يصورونه
فله منا ومن القراء الشكر
المزيد
أحمد حجازي



الإستان
أ. ب. أفندي حمدي
يسرنا أن نثبت في صدر
العدد الأول من مجلتنا
صورة حضرة الشاعر
المصور الأستاذ أمين
أفندي حمدي رئيس
الرئاسة الفنية المصرية في
أسبوط الذي نحن
مدينون له بالتشجيع
والتضيد في إظهار مجلة

﴿ للرسائل والكتابات ﴾
ترسل برسم الإدارة بشارع المقاصيص
بالقاهرة مصر
لأزود الرسائل لأصحابها
درجتها أم لا تدرج
والدور المسئول أحمد حجازي

التصوير الششني

عملة فنية معصورة نصف شهرية مؤلفة

الاشتراكات والإعلانات
٥٠ من سنة كاملة داخل القطر
٨٠ خارج القطر
الإعلانات
﴿ يتفق عليها مع الإدارة رأساً ﴾

من فضل الله كل مجاح حتى زوارنا أداموا ويتسع لظلمنا لتكون ميدة
للماصدين .

جلنا تلك الوديات وقفا على المسائين بالبن مدين قلقة
عدتنا جمد الاستطاعة بقدر الطقة البشرية . وذلك جهد المثل
وعدة الخاض كان صادف صينيتهم قولاً كان ذلك لما خير جزاء
غير ان لا ننس عطوف وزارة الشب ونضربها فنون الجليل
واقعة لجة خاصة للنظر في ترقية الفنون . وانا نخرجها سداوا في
الزاي ونونينا في الجدل حتى تنهض بالفنون الى المستوى اللاتي بها
قيمت بالبوث ونأني بالذين من روج انهم لتصبح مصر كبة الفصاد
ونجمة الرواد وما زلنا على حمة الماملين بمنزلة .

وقبل ان اختتم كل من انقدم الى رجال الفن وعشاق التصوير بأية
شكر تردد صداها الايام وتنتشرها صحائف الاعوام . واخص بالذكر
وثيس الزابطة الفنية ودرة عند الطائفة الادبية الاستاذ المناضل
امين افندي حدى قانه حرس الله طابته وهبلى من وقته ما يصغر
إمامه الشكر ويضرب للناء . وفننا الله جميعا لخدمة الفنون الجميلة انه
على ما يشاء قدبره



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ سأوالى سمي الى ان تصبح المصورة احب ﴾
﴿ الى المصري من سبكانه والزم اليه من مقلته ﴾
﴿ اسوة بالام العربية التي ادركت نواند هذا الفن ﴾
﴿ الجليل ﴾

امين حدى

فك الحد يامن صورت الانسان فحكمت أسورة وعلمته ما لم
يكن يعلم واتصل ونسلم على زينة الوجود وسيد كل موجود وسيدة جمد
وعلى آله وصحبه وتابيه
اما بعد فانا نيرا الى الله تعالى من حولنا وقوتنا مبتزين بتحصيرة
ذاكرين ضعف تدبيرنا متوجهين اليه بكافة قور الله من المنفصل
ان قطنا عهد فن عناية بضعفنا نامل الزوا او قلنا قولاً فن
فيض احسانه نرجو تحقيقه .

عولنا في كل امورنا عليك اللهم لا تكالنا لطفه . هذا
ميدان سباق لنا من فرسانه . ومتجع لحاق لنا من اعواه .
واكنا من وواد وقصاده على ما بنا من ضعف . تدخل لك الحلبه
حداى الى سلوك هذا الدليل الزعر ما رايته من نقص في فن
التصوير الششني ارجوان يذهب مراره وتشرق بالباء انواره . في
تلك الوديات اتق ساندتها تحت عنوان « التصوير الششني » بانلا
في سبل تنبرها كل مر نخص وغال . مؤملا لكل فلاح متكررا لها



لطيف افندي نجيب عضو الرابطة القلمية وموظف بمصلحة التذاكر المصرية

التصوير الشمسي

لنقل عجيب . او صورته لمظهر غريب . وعندما تأوؤون الى بلادهم يؤرضوا هذه التذكريات الجميلة ويدجلونها في مجمل «Album» محفوظ في خزائهم يرجعون اليه عندما نشغفهم الذكرى .

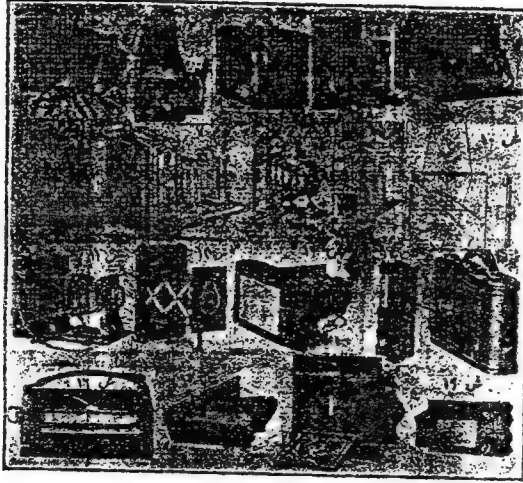
جاشت في خاطري هذه الفكرة الجميلة في اواخر سنة ١٩١١ ففتت في الحال واشترت مصورة صغرى «Browlie» وصرت اصورها بها كل ما لاجده جيلا من انسان او مكان .. لبثت في عمل هذا بعض الشهور عرجا ومجتهدا الى ان منعتني عن انام مزاركتي اعذر شخصيه تديده ثم تادوني الفكر ثانياً اول سبتمبر سنة ١٩١٢ وهو تاريخ انخباى بمجعية الرابطة القلمية المصرية وبفضل الارشادات الكافية المتواليه التي تبثني بها الرابطة . من حين ان آخر اصبحت الان مصوراً دائماً ومعه حضرة رئيسها الكاتب الشاعر الاديب والمصور الناجه المبدع الاستاذ د . امين افندي حمدي ، اصبحت المصورة احب الى من سيكراني والزم الي من مقابلتي . فكم من مناظر جميلة اندمجت ما يحيط بي من مرارة الحياة وكم من قائلات في مجال انماييه التفتها بمصورتي فتمت عنى اكدارا واخرى . وكمن خيال تجسم احدى حتى اجند خطوطه مرصوه في جو مصورتي . وكانت الزاوية محبوبه بخيوط الاشاة الطييه اللطلة على من الهاء . نجيم الخيال - وتحرك الجاد - وتقرب الامالى - تلك هي العزود نجس رى لطيف نجيب

تصوير هو الجمال ، والجمال هو النبوغ ، وما اجل النبوغ في التصوير

ما اجل التصوير لا تلك الذين احبه قشقه . وما امله حيام لا تلك الذين يشمرون بدمته وحلاوته ما اجل تأثير هذا الفن الجميل في ذوى القلوب الرقيقة ، والذنوس الحساسه الذين يراحون الى مشاركة الحزوين في احزانهم ، ومشاطرة المائدين اعياء همومهم واتعباتهم ، ما اجل تلك المناظر الطييبه لا تلك الذين يحفرن مصوراتهم على فكتاتهم ويرصدون الشمس فتدغرد بها فتشرق ما يباينهم اسرار العاييه وما وراء البحار

ما اجل تلك المناظر وما اوقع في انفس هذه الذكريات الخلد . ان ذلك التاثير لاشد فعلا في قلب المصور من اجلام باقى فحبه .

اعتاد بعض الملوك والنظام في ادبا وكثير من الفلاحه والاداب في انحاء الكره الارضية ان يحجروا البلاد ما يحجروا . حاديين على اكنافهم - حايه - حايه بها ، هورائهم وما ذاك الا ليلنظاوريا



الشكل الرابع عشر . مقياس التجهيد البؤري

- » الخامس عشر . مصوره اليد حال اغلاقها
- » السادس عشر . مكان الشريط السليفي في مصورات اليد
- » السابع عشر . جهاز استعمال الشريط السليفي المستوية

» الثامن عشر . كيفية رفع لوح التجهيد البؤري

من مصورات الارتكاز الكبيرة

لوضع حامل اللوح السليفي مكانه فيها

الشكل التاسع عشر . جهاز به لوح للتجهيد البؤري

لاستعماله في مصوره اليد

هذا ولم يسبق ان وضعت في فن التصوير الشمسي اسما، عربية لمسات فروع المختلته قبل ما كتبه صاحب هذا المقال عن الفن فذلك فهو يحتفظ بكافة حقوق جمع وطبع ونشر جميع ما يكتب بقلمه وان اكبر ما يشجع به القارئ، المشتغل بالفن كاتب هذه المباحث الفنية هو ان يدقق بالرابطة الفنية التي ليس لها رسم ودخول ولا قيم

اشتركاكات — وإلى المنتهي للايـبوع القادم

امين حمدي

ليوط

أنواع المصورات

الشكل الاول : مصورة ارتكاز

» الثاني : مصوره عاكسة

» الثالث : صندوق مصور

» الرابع : مصوره يد

» الخامس : صندوق الدنيا

» السادس : تستعمل فيها الاالواح السليفي

» السابع : تستعمل فيها الشرايط السليفي المستوية

» الثامن : تستعمل فيها الشرايط السليفي

» التاسع : يد للشرايط السليفي بها جهاز

لاستعمال الاالواح السليفي

» العاشر : نظرية انعكاس المرئي في المصورة

العاكسة

» الحادي عشر . مصوره ارتكاز يمكن استعمالها

كمصورة يد

» الثاني عشر . مصورة يدناجة التجهيد البؤري

» الثالث عشر . لوح التجهيد البؤري موضوعا

بجهاز خاص على مصوره اليد التي

تستعمل فيها الشرايط السليفي



« تصوير بلر أنكليزي سنة ١٨٦٥ »

« مندوبه إلى أمانة الخديوة في القاهرة وصاحب ما يتردد هذه الجهة »



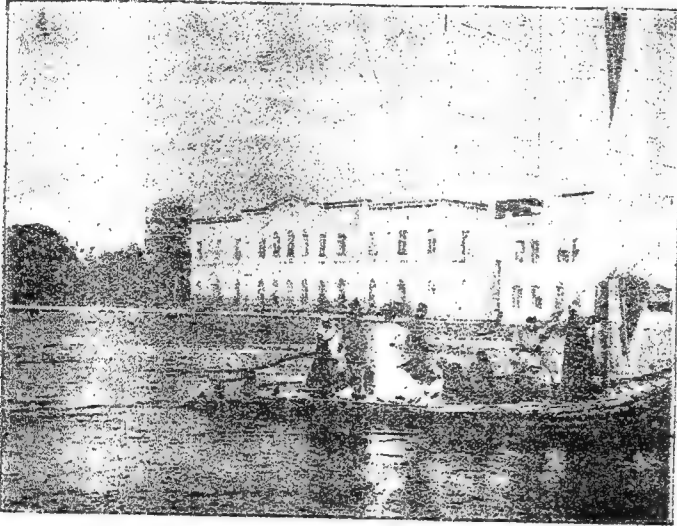
جمال الدروب - تصوير بلر أنكليزي سنة ١٨٦٥



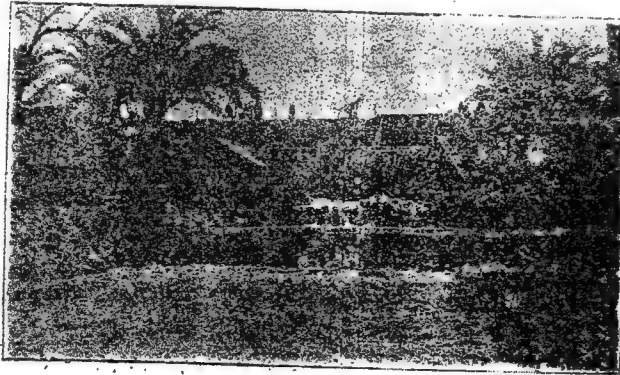
أحمد صوره من أنكليزي - تصوير بلر أنكليزي سنة ١٨٦٥

بعض الصور

أحاسن المجاسم ماصوره أعضاء الرابطة الفنية



« في نهر النيل - تصوير على أفندي يوسف عضو الرابطة الفنية ومن موظفي وزارة الأشغال »



« تصوير على أفندي يوسف »

« جمال أصداء الماء في اليوم »

الجمال الأسائلي



«تصوير الأستاذ أمين أفندي حدي مؤسس الرابطة الفنية ورئيس قلم الشابات بأسوط»

تصوير بدر أفندي سعد المصور الشهير وتعود إلى أواخر القرن



جمال الحفورة

تعريف المصورة

المصورة حجرة صغيرة مظلمة لا يتقد إليها الضوء إلا من خلال العدسة عند الارادة. وتنتزع الصور التي تحملها الاشتمل صحيفة حساسة مكانها في مؤخر المصورة وتسمى بالسليبه.

انواع المصورات

تنقسم للمصورات ثباً تركيبها العام الى نوعين اصليين :
الاول : مصورة الارتكاز اي التي ترتكز عند الالتقاط على قوائم وانظر الشكل الاول

الثاني : مصورة اليد اي التي تحمل على اليد وقت الالتقاط بدون حاجة الي ارتكازها على قوائم ثبته . انظر الاشكال الاخرى وتتمثل مصورات اليد كمصورات الارتكاز عند رغبة الالتقاط في قدره زبد عن عشر الثانية ، كما تعمل بعض مصورات الارتكاز كمصورات بدعته مائه مع بقاءه تسع بذلك . انظر الشكل الحادي عشر وتنقسم مصورات اليد الى اربعة انواع

الاول : للمصورة الماكسة وهي التي فيها مرآة تنكس الصورة بجسمها التي منظاره به نهائياً وذلك على لوح منفي من الزجاج . لوح التحديد البؤري . ولا يستدعي وضم السليبه رفع هذا اللوح من مكانه كما هو في باقي المصورات التي بها لوح التحديد بؤري . انظر الشكل الثاني للمصورة الماكسة ، وفي الشكل المباشر نظرية تلك المصورة ، وفي الشكل ثمان من عشر لفييه رفع لوح التحديد البؤري لوضع السليبه مكانه في انواع للمصورات الاخرى لتبين مبره المصورة الماكسة الثاني : الصندوق المصورة (انظر الشكل الثالث)

الثالث : للمصورة ذات اثنيات وقداطنا عنها (مصورة اليد) اختصرا ولانها الاكثر ذروا من مصورات اليد (انظر الشكل الرابع) الرابع : مصورة صندوق الدنيا ، وهي مصورة تلتقط صورة للمرى مزدوجة الحصول على صور مما يمرض في صندوق او حوامل خاصة ذات نظارات تلوح بها الصور في روعتها الطيفية (انظر الشكل الخامس)

وهناك انواع اخرى كثيرة من المصورات لمزادة للاشارة اليها وتنقسم للمصورات فيما يخص بانواع السليات التي تستعمل فيها الى نوعين : —

الاول : مصورة تستعمل فيها اللواح السليبه . انظر الاشكال الاول والسادس والحادي عشر . او الشرائط السليبه للمستوية « بجهاز خاص » (انظر الشكل السابع)

الثاني : مصورة تستعمل فيها الشرائط السليبه لللفوفه . انظر

الشكل الثامن .

وهناك مصورات بها جهازات خاصة تصلح بها لاستبدال اكثر من نوع واحد من انواع السليات . انظر في الشكل التاسع مصورة مما تستعمل فيها الشرائط لللفوفه ركب عليها جهاز لاستعمال اللواح السليبه .

وتنقسم للمصورات فيما يخص بطريقة اجراء عملية التحديد البؤري . اي تحديد البعد بين السليبه والعدسة ثباً للمسافة التي بين للمصورة والمري . الى اربعة انواع : —

الاول : مصورات تاجه التحديد البؤري ويدخل في ذلك اغلب انواع الصناديق للمصورة . انظر الشكل الثالث . وبضم مصورات اليد . انظر الشكل الثاني عشر .

الثاني : مصورات مقياس التحديد البؤري وهو لوحة صغيرة مثبتة في قاعدة المصورة مكتوب عليها عدة ارقام تبين المسافات . وذلك مؤشر خاص متصل بتمم المصورة بوضع على الرقم افاله على المسافة المطلوبه . انظر الشكل الرابع عشر .

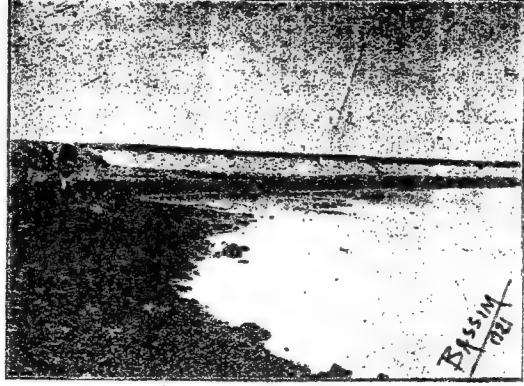
الثالث : مصورات لها لوح منفي لاجراء عليه التحديد البؤري بواسطة مراقبه دائري المصورة عليه وتقريب وابتداء العدسة عن السليبه انما ذلك ان ترى الصورة حادة الدقائق . انظر الشكل الثالث عشر والخامس عشر . ويرقم هذا اللوح ويوضع مكانه . اللوح السلي في الحامل الخاص به . قبيل الشروع في التقاط الصورة . انظر الشكل الثامن عشر .

الرابع : للمصورات الماكسة السابق الكلام عليها وهذه لاضرورة لرفع اللوح المنفي عنها عند الالتقاط وهذه لليزه نجدها احسن انواع للمصورات لالتقاط صور السيات والاشياء المتحركة اذ يمكن لها اجراء عملية التحديد البؤري الى برهة الالتقاط . انظر الشكلين الثاني والمثلث ويراعى ان هذه الانواع السكثيرة غلطه ومتداخله في بعضها . مثال ذلك ان المصورة ثابته التحديد البؤري قد تستعمل فيها اللواح او الشرائط او ان مصورة اليد تكون لاجه التحديد البؤري او ان الصندوق المصور قد يدخل كمصورة ارتكاز الخ

الى الثاني : — اذا كنت من المثلثين بن التصوير الشمسي فلماذا لا تلتحق في الرابطة الفنيه التي ليس لها رسم دخول ارقم اشترك ؟ ابست الي باحكم وعوانك بعلم اليك طلب التحق اذا ملاءت خزانة واعده الى وصلك في مجانا نشرات الرابطة الفنيه وفيها كل ما ينفعك وبسر .

امين حدى

اسيرط



نجمي الطيبة - تصوير بسم شكري أفندي عضو الرابطة الفنية

نجمي الطيبة

ومرشد الضوء، على اني مع هذا لا اصنع لمصور مبتدى بالانتان

لهذا التفرع من الفن

يجب. بعد ذلك الكلام على مظاهر الحياة في الصورة فترى

مناجى الطبيعة جالسا في مكان مناسب لهذه المناجاة فلا اترك لكاف

او لفكرة التصوير لديه من وجهة هذا المكان غير ان رغبة للمصور

في الحصول على شبيهه قد اذنت من الذي اشترى للصورة بالغاثة

صوب الصورة

هذا ولو جمعت الصورة بين شيء من توج الماء وبعض قطع

السحاب وخلت من ظاهره الملم بالتصوير لجأت في الفن

ولا أصبحت نجمي الطيبة نجمي كذلك لشاق التصوير

مجهز

لما، مرة السماء، هذا ما يمثل في دوى الطبيعة هذه الصورة

التي اخذت لمرح الشمر والفسطاط حيث يادى من زهدوا عيش

انتاناس والبنفاء

نجمي الطيبة « حنة عمليا وفنيا غير ان ظهور الماء فيها صحيفة

بيضاء ناصبه مما يقلل من صفتها التصويرية ولو كان اختير لها وقت

فيه الماء غير ساكن لكانت النتيجة احسن مما هي، وهناك سبيل آخر

حصول لهذه النتيجة هو استعمال سلبية من السلبات التذيقية مع

استعمال مرشح للضوء على المدسة وبذلك كان يمكن تسجيل اى

حركة لتوجبات الماء في الصورة واي انزلما قد يكون هناك من

سحاب الصيف

تفيل اها الفاري وجود توجبات في الماء وشيتا من السحاب

على هذه الصورة واحكم كيف تحول بذلك صفتها التصويرية من

سأل الى حال

هذا ما كان يمكن الحصول عليه باستعمال السلبات التذيقية



٢٥) نضع في طبعة الصور « لمكس الطبع » سلبه الصورة القمر
نريد طبعا وفوقها الجزء الخارجي البياضى الوسط من الورقة
الدواء الفاتحة وفوقها الإيجابية اى «صاننا عليها كما هو مبين في
التقريه السابقة فحصل بعد تبيض الطبعة للقوة على النتيجة
الطلوبه كما في صورته « الجمال الامر ائيل » اللينه بهذا العدد من
الجله مصباح



الاجابة على الاسئلة الفنية

طريقة الحصول

على نقوش حول الصور

بولس اخندي حنا النص — القجالة (القاهرة)

السؤال : لدي سلبه محلاه جميعا يرسم ورد ومتروك وسطها
جزء مهم مكان الصورة فما هي كيفية استعمالها
الجواب : —



طريقة وموان اظهار الشرائط السلبية

ان اظهار السلبية هو امنية كل هائم بالن يريد الوقوف على
علياته الخفلة لذلك بادرا بالكلام على اظهار الشرائط السلبية
للمنا ان تسعة اعشار المائتين المبتدئين يستملون هذا النوع من
السليات في مصوراتهم ويمكن ان يقوم الصور المائم بعملية الاظهار
ليلا اذ لم تكن لديه حجرة اظهار خاصه ويحتاج لاطهار الشرائط
السلبية الى مصابيح من المصابيح الخاصة بذلك التى تباع لدى باعة
ادوات التصوير الشسي والى اربعة احواض ضئيه يزيد عرضها
من عرض الشريط السلي المراد اظهاره في الحوض الاول بوضع
سائل لاطهار ويسمى ذلك حوض الاطهار ، وبلا الحوض الثانى
بلاا ويسمى حوض التظطيس ، وبوضع في الحوض الثالث سائل
التثيت ويسمى حوض التثيت وبملى الحوض الرابع بلاا . ويسمى
حوض التنظيف . اما سائل الاطهار فترتب كالآتي

ميون	جرام واحد
هيدروكيتون	٣ جرامات
سلطات الصودا البجورة	٣٠ جراما

اذا طبعت السلبية التى لديك كما هي تحصل بواسطتها على إيجابية
كالشكل المبين على هذه الصحيفة لقائدة باقى القراء
اما طريقه استعمال السلبية فعلى ان تحصل على ورقة سوداء
قائمة بمجسها من الورق الذى تالفيه الاالواح السلبية عادة ثم تقص
من داخل هذه الورقة الدوداه جزءا بمحجم الجزء القائم الذى في
سلبية النقوش (ولكن يضادى الشكل كما في السلبية التى صورة
إيجابية هنا من باب التمثيل) فتصبح لدينا اربعة قطع « ١ » سلبه
النقوش « ٢ » الجزء البياضى من الورقة السوداء الفاتحة « ٣ »
الجزء الخارجى من الورقة السوداء الفاتحة « ٤ » سلبه الصورة التى
نريد طبعا وحولها هذه النقوش فالحصول على النتيجة المرغوبه
يجرى ما يأتى : —

١٥) نضع القطعة السوداء البيضاء على الجزء القائم البياضى
في سلبه النقوش « خشية مما قد يكون به من التلف » ونطبع
من تلك السلبية إيجابية فنحصل بذلك على شكل كالين على هذه
الصحيحة وانما لا توجد صورة ما في المكان البياضى



كلمات في سبيل الفن الادعاء

نشرت مجلة المصدر الحديث الإنكليزية في عددها الصادر في ٢ فبراير سنة ١٩٢٤ هذه الصورة الفكاهية وكتبت تحتها (الملك العريد فهدك في اكتشاف مقياس لفترة الانقراض حتى انه نسي فطائره فاحتزقت)

واسكن في مصر رأيت فنانا قد أتمك في تصنيف مامياه كتابا في التصوير حتى انه نسي لنته وانه قراء كتابه فجعل يقول لم (الفلم الزلوه!) و عدسة جراند انجبار) ولا يظن الفادى العزيز ان فنانا الكبير قد بحث في مجبات اللفه فلم يجد الفاظا عربية تسع مدلول الفاظه المعجمي فان (الفلم الزلوه) ما هو الا الشريط السليي الممتد وما (عدسة الجراند انجبار) الا العدسة الواسه الزاوية وليت شعري ما الذى جعل فنانا الميقرى لا يقول (جراند عدسة) قياسا على قولم (جراند انجبار) ١٩١١

واسكن لا فان فنانا العظيم يقول في مقدمه كتابه ان السواد الاعظم عندنا ما يميل الى الاسلوب الغلاب والاقوال المذابة فيخدع

كربونات الصودا البلورة ٣٥ جراما
برومود اليوتاس ٣ و٠ من الجرام
ماء نصف لتر

ويجب اذابة هذه المواد في الماء بحسب الترتيب السابق وعند الاستعمال يضاف الي كل كمية من هذا المظهر كمية تناهضها من الماء لما سائل التثبيت فترك كالان

هيو سلفات الصودا ١٠٠ جرام
ماء نصف لتر

اما انهم عمليتي الاظهار والتثبيت فكانا ياتي :-

يقطع الشريط الورقي الصغير المصنوع على بكره الشريط السليي ثم يفصل الشريط السليي عن التلاف الورقي الاحمر او الاسود المصنوع فينفوخ منه ويمسك بالدين بمدين والشريط بينهما بينما يكون الجانب ذى الحاسيه الى الاعلى ثم يبدأ في تغطيس طرفه الذي في حدي الدين في حوض الاظهار وبسرعه ورقه يجب ان يمر الشريط في السائل الى نهايته التي في اليد الاخرى وهكذا حسب اللين في الشكل المرسوم على هذه الصحيفة

ويستمر ذلك الى ان يود الجانب الاعلى من الشريط ويكون يزول اللون الاصفر من الجانب الاخر

بعد ذلك ينقل الشريط الى حوض التغطيس ويجري نحوه نفس العملية دفتين او ثلاث ثم الى سائل التثبيت ويجري نحوه نفس العملية في مده لا تقل عن عشرة دقائق الى ان يزول تماما اللون الاصفر من الجانب الاسفل من الشريط

بعد ذلك ينقل الى حوض التطهير الذي يجب ان يغير ماءه كل دقيقة او دقيقتين دقة ولا تقل مرات تمييز الماء عن عشرين دقة حتى لا ياتي في الشريط السليي اى اثر للهبو

بعد ذلك يباق الشريط السليي واسطة للتفاضل الخاصة بذلك بعيدا عن مهب الهواء وشر الفبار الى ان يجف ثم تقص كل سليية من سليية على حدة بواسطة المنص السادي

هذا ولا يجب تمرير الشريط السليي للضوء المادى الابد

لانها من تثبيتها

مصور

من كل نوع دهانات	الخط	نقش	أثرية وحديثة
رئيس اقسام النقش والنقش بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام النقش والنقش بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع
رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع
رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع	رئيس اقسام الخط والخط بالورق والاصابع الخشبية والاصابع

مطبعة القاهرة

بشارع منصور بمارة سوق باب اللوق
« لصاحبها محمود محمود شهاب »

بها استعداد تام للطبعوعات الفنية والتجارية
وفها قسم خاص للجراند الأسبوعية والمجلات
إدارتها تقابل زائريها بكل خفاوة واحترام

بها ، وفنانا الكبير غير خدام فهو لا يلجأ الى الاسلوب الخلاب ولا يقول الشريط السلي للمنفوف بل يقول (القلم وموه) ولا يقول الدسه الواحه الزاديه بل يقول (الدسه الجرائد الخيال) ولا يقول الزجاج التفتحي بل يقول (الزجاج اودتوخرومايك) ع خ
اندي ايها القاري، سر الانجاء الى هذه الحجة في الفن ،
انا انيك به فان فنانا الكبير كان قد كتب كتابا قبل كتابه الاخير
انمي فيه بالثلاثة على غيره من الكتاب الذين يؤلفون في هذا الفن
فرد عليه الكتاب المصور الكبير شكري اندي صادق في مقدمة
كتاب له قائلا : (ولي كلمة صغيرة اوجهها الى صدار الصانع الذين
زين لهم البلاش والنور ان يحكموا صناعة التليف وهي انهم
السبب في تداخل غيرهم من الكتاب في شؤونهم لانهم بلاشف لا
يرفون صنائهم الا من الوجهة تملية وانصح لهم ان يدرسوا اصول
صنائهم من الوجهة العلمية

يريد ان يقول شكري اندي ان مثل . الجرائد الخيال عدسة
تبر حفظه المرتزقة على حساب الفن من مهربان كانوا مساعدين في
صالة التصوير (صالون دى يوز) وعندما انه ليس هناك من دليل
مقنع على انهم اصبحوا يفسون مدلوله من الوجهة العلمية حتى يد
هذه الاعوام الطويلة

مثل هؤلاء الصغار كما يقول شكري اندي يؤلفون في
الفن وبمروضون بامثال الخياء (دابض وشماخ ومصباح ومصور
ومجهر) الذين اضاءوا مئات المنبهات على الاشتغال بالبن عمليا
وقضوا زهره الحياة في تهم اسراره في الاف الكتب ودوائر
للمعارف والمجلات ، كل هذا للفن واهرة الفن لا للارتزاق على
حساب الفن

ان تلك التردد احترقت فطائرة غير ان فنانا الكبير كشفت
صنائه

براع



كلمات في سبيل الفن انه لهيام الاطفال !

ينتحيان! اذا أعزك اليكاه، بل اين منها الثاني والثالث
اذا مالت قوادك الطروب لارواح تطل من المقل)...

انه لهيام الاطفال ! بهذا أجاب الطفل الطويل

العريض

نعم لا زانا نعتقد أن المصورة كدمية من الجليس أو
(واور بزنبل) ولم نعلم جدا انها في بلاد الغرب شقة الرجال
بل عظماء الرجال فان جلالة ملك إيطاليا ملامن كبار الهائمين
بهذا الفن الجليل ولم يقل له أحد حين كان يحمل مصورته
ويصور بها الصورة البديعة التي في هذا المدد انه لهيام
الاطفال!

الهم فو الروح الغاية في بلادنا انها سر التقدم

براع

انه لهيام الاطفال ! كلمة سمعتها من طفل عمره أربعون
عاماً ! نعم سمعت هذا التمرير من طفل كبير جدا حين
قال لي ماهذا فقلت له هذه مصورتي أدون بها تاريخ حياتي
وأسجل تذكارات أوقات بشري وحيوردي يساجل
نابضها في دقاته قوادى فهي أنيسى وهي أمينى وجل مرادى
سل عنها ذكاه وسلها عن ذكاه، سل الدور سل بهجة الصبح
سل صفحة الماء، سل العالم انها مرآة العالم، سل المشاعر
سل المواقف انها لسانها الناطق، اين منها زهرة جافة
في كتاب اذا أهوزتك الذكرى واين منها (الشرقان عليك

﴿المراسلات والمكاتبات﴾

ترسل برسم الادارة بشارع
بالصاغة بمصر

لا ترد الرسائل لاصحابها

أدرجت أو لم تدرج

المدير المسئول أحمد حجازى

النصویر الشمسی

مجلة فنية معودة نصف شهرية - وقفا

لسان حال الرابطة الفنية

رئاسة الأستاذ أمين أفندى - حدى

﴿الاشتراكات والاعلانات﴾

٥٠ من ٥٠ عدداً داخل القطر

٨٠ ٥٠ ٥٠ خارج القطر

الاعلانات

يتفق عليها مع الادارة رأساً

صورة الاسبوع



مكتب شيخون بشارع الصاينة - تصوير على أفندى يوسف عضو الرابطة الفنية في القاهرة



لمعرفة ما اذا كان قد تم الطبع أو لم يتم ويكون قد تم الطبع
اذا وجدت الایجابیه اغمق قليلا من التبييض المرغوبة لان
سائل التثبيت الذى سيحىء الكلام عنه سيحول لون الایجابیه
من اللون الغامق قليلا الى الفاتح قليلا

وعند ما يتم طبع الایجابیه نبيدها الى مكانها بلف
الایجابیات ونطبع غيرها بهذه الطريقه وهكذا

أما طريقه تثبيت هذه الصور فن السهولة بمكان عظيم
ويركب سائل التثبيت من ملء قدح صغير من الهيبوسلفيت
ثم من ملء نفس القدح أربعة مرات من الماء القراح وعلى
هذه النسبه يركب سائل التثبيت بلى كيه مرغوبه

فتثبيت الصورة بملء حوض التثبيت بهذا السائل
ثم توضع فيه الصورة موجهة الى الاعلى ثم يستمر تحريكها
فى السائل بضع دقائق ثم تنقل الى حوض التنظيف وينير
ماءه مرات كثيرة للتأكد من خلو الصورة من أى أثر
لهيبوس ثم تنشر الصور التى يتم طبعها وتثبيتها بهذه الصفة
بواسطة تعليق كل صورة من حافتها فى مشبك من المشابك
التي تستعمل لنشر الملابس بعد غسلها الى أن تجف الصور
ثم توضع تحت لوح من البلور أو ما أشبهه لمحو تقوسها ثم
تفحص حافتها ثم تلتصق على الورق المقوى الخاص بواسطة
ترطيب الجانب الخلفى بأسفنجه مبلله بقليل من الماء واستعمال
النشاء الخاص فى عملية اللصق ووضعها بعد ذلك تحت أحد
الاشياء الثقيلة مثل لوح صغير من البلور مثلا الى أن يتم
جفاف النشاء الذى استعمل فى اللصق

ها قد اتيت عليك أيها القارىء مدرسين هاهنا الاول
فى اظهار الشرايط الباسيه والثاني فى طبع الصور وثق أنى
أسر لو تكتب الى ما تريد أن نجعله مواضع كتابتى فى
الاسابيع القادمة

مصور

اسهل طريقة لطبع الصور

فى العدد الاول من هذه المجلة أو مضنا كيف نحصل
على سليبيه معدة لطبعها على ورق الایجابیات وفى مقال اليوم
نذكر كيف نحصل بواسطة هذه الساييه على إيجابیه بأسهل
الطرق المروفة فى فن التصوير الشمسى

نأزم لذلك مطبعة من مطابع الصور بحجم السليبيه
التي لدينا أو أكبر منها بقليل انظر شكل (مطبعة الصور)
على هذه الصعيه

ثم نأزمنا ملف من ورق الصور الواضحه (P.O.P.)
لذا فى التلوين (Selftoning) بحجم الساييه التى لدينا

فلا حصول على إيجابیه من السليبيه التى لدينا نرفع غطاء
مطبعة الصور من مكانه ونضع السليبيه على اللوح الزجاجى
الذى فى المطبعه بحيث يكون الجانب الامع من الساييه
ملاصقا للوح المدكور ثم نضع احدى أوراق ملف الورقة
الایجابیه المشار اليه فوق السليبيه بحيث يكون الجانب الامع
ملاصقا للساييه ثم نلقط مطبعة الصور ونسندنا الى حائط
أو ما أشبهه بحيث يواجه لوحها الزجاجى الجوهر مباشرة وانما
بمراعاة ألا تقع عليها أشعة الشمس ولا ظل لحدى الاشياء
المعرضه

وبعد وقت مختلف باختلاف كثافة السليبيه تأتى بالمطبعة
الى مكان قليل الضوء وهو المكان الذى وضعنا فيه الورقة
الایجابیه ثم نرفع أحد قسسى الغطاء بينما يبقى القسم الآخر
بنا ثم نرفع حافة الورقة الایجابیه وننظر بها نظرة سريعة

القسم الاول أوراق الصور الواضحة (الطبع نهاداً)

(١) أوراق جلاتنو كلوريد وهى مادة منطقة بطبقة جيلاتينه مركبة من سنرو كلوريد الفضة والجليلاتين بنسب مخصوصه
(٢) أوراق كلوديون كلوريد وهذه تختلف من تلك فبدلاً من أن الاملاح الحساسة تتركب مع الجيلاتين فلها تتركب مع محلول الكاوديون (طبقة رقيقة جداً تتركب من أنبر وفطن البارود)

(٣) الأوراق الملونة من فلها وهذه فصلان اشتمالها بالاملاح الفضية الحساسة فضاف اليها مواد كبريتية ذهبية كافية (ليد تماض بها عن استعمال فلورودا فلها فى التلوين) ومنى صار غسلاً بعد الطبع يظهر الذهب عليها وتنقص الفضة وذلك بواسطة تأثير الضوء عليها وقت الطبع
(٤) أوراق البروتالين (الزلال الباقى) وبحضر بالصفة التي تحضر بها الاوراق السابقة نبر أنه يستماض من طبقي الجيلاتين أو الكاوديون بطبقة من البروتالين

(٥) أوراق المالح والرائينج وتصنع طبقها من المالح أو الراتينج مع كلورود الامونيوم ثم تحبس به ذلك المالح نترات الفضة وليكن هذا النوع طبقته على الدوام غير لامعة
(٦) أوراق الالبومين (الزلال الحيوانى) زلال البيض

قد كان هذا النوع الى عهد غير بعيد النوع الوحيد الجارى العمل به وهو أفضل من الانواع السابقة طبقته قوية ولونه يديع غير أن المشتغل به يفتقر الى شىء من الخبرة والمادة فى عمله مم الامتناء الزائد أيضاً ولو أن قوة احلته أقل من احساس باقى الاوراق فله حيزه بحضر

الايجابية عملية الطبع

قبل أن نشرح للهام هذه الطريقة يجدر بنا أن نحيط علماً بنظريتين

الاول - ظهور الصورة على أنواع الورق

الثانية - أنواع الورق بالنسبة لظهور الصورة

ظهور الصورة (النظرية الاولى)

تنقسم الصور بالنسبة لظهورها على الورق الى ثلاثة اقسام
(١) الصورة الواضحة : سميت كذلك لانه عند تعرض الورق الحساس الى النور فى احدى عمليتي الطبع أو التذكير من احدى اللوح السلية تظهر الصورة عليها مباشرة وواضح عليها مفردات الشكل دقيقه

(٢) الصورة الكددة (الباهتة) وهى الى بعد الطبع لا يرى منها سوى حبالا باهتا بلون أصفر فاتح تكون التين أو المستردة

(٣) الصورة الضمرة (الغير ظاهرة) سميت كذلك لان بعد الطبع أو التذكير لا نشاهد الصورة على الورق بالكلية فلا ترى الا بعد عملية الاظهار

انواع الورق (النظرية الثانية)

أوراق التصوير الحساسة تنقسم بالنسبة لظهور الصورة ولها الى ثلاثة اقسام أيضاً

الطبقة على الاوراق وبعد جفافها تنطس في مركب يكرومات
البوتاسا
(٤) أوراق الصمغ وهى كالنوع الفصحى الا أن طبقتها
تترك من الصمغ العربى ويكرومات البوتاسا
احمد خليل الزيلة لى

غرائب

فِي التَّصَوُّرِ الشَّيْئِيِّ

- كيفية عمل صور شبيهات أشخاص -
(يفتحون أعينهم فى الصور ويقولونها)

للحصول على صورة من هذا القبيل يجب أن تؤخذ
صورتان متماقتان لشخص واحد يظل فى مكانه واتجاهه
عند أخذ كلتى الصورتين وإنما تؤخذ أحدهما وهو مفتوح
العينين والثانية وهو مقفلا، ثم تطبع السليبتين على مثلهما
للحصول على إيجائيتين شفافتين ثم يضاف الى بعضهما وتلصق
حوافهما بورق مصمغ مما يوجد فى أفرخ طوابع البريد فإذا
نظرت الى هذه الصورة المزدوجة بعد أن تضع وراءها
شمعة أو عود ثقاب مشتمل فانك ترى الشخص الذى صورته
يخلق عينيه ويفتحها وهكذا

واذا طبعت السليبتين على ورقة إيجائية واحدة فقد
تحصل على إيجائية مدعشة بخيل اليك لأول وهلة أن
الشخص المصور فيها مفتوح العينين ثم يلوح لك غير ذلك
وهكذا

أسيوط أمبر حدى

مطبعة جريدة الصباح

مستعدة لطبع كل شئ

زلال البيض مع كلورور الامونيوم وتدهن به الاوراق
ثم يحسن باللمع الفضى الحساس

القسم الثانى

أوراق الصورة الكميدة أو الباهتة
(الطبع نهارا)

(١) أوراق البلاتين « الذهب الابيض » وطبقتهما
مصنوعة من بلاتين الحقيقى مخلوطا باملاح الحديد والنشا
وهي طبعت الاوراق تتكون الصورة صفراء باهتة بنسب
تدريجيه من أو كسالات الحديد وذلك بسبب مفعول
الضوء

القسم الثالث

أوراق الصورة المضمرة

أو النير ظاهرة

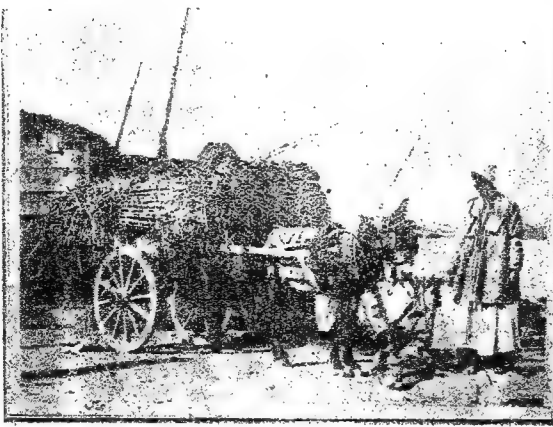
« الطبع داخل الغرفة المظلمة »

(١) أوراق برومور الفضة وطبقة هذه الاوراق مصنوعة
من جيلاتين يشتمل على أشياء أخرى مع برومور الفضة
وهي عين الطبقة التى تعمل منها الألواح السلبية الا أن
نسبة احساسها أقل بكثير من نسبة الألواح المذكورة
(٢) أوراق الغاز وهذه كالنوع السابق ولكنها اصنف
احساسا منها بكثير ولذا أمكن استعمالها على نور لمبة غاز
اعتيا بدهن الاضار بها

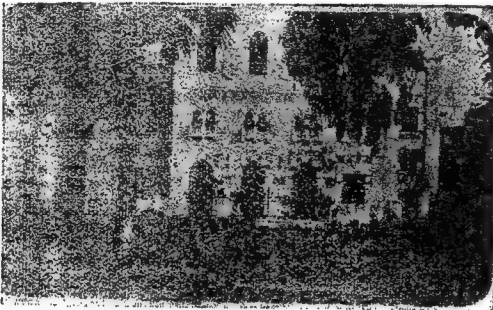
(٣) أوراق الفحم وطبقة هذه الاوراق تحضر باذابة
الجيلاتين فى الماء مع اضافة المادة الملونة عليها وتقرش هذه

معرض الصور

أحاسن المجاسن ماصور وأعضاء الرابطة الفنية



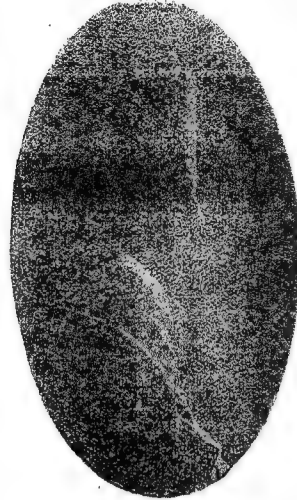
قصب السكر - تصوير نوبار افندي مصريان عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



مسرح المدينة تصوير عبد الرحمن افندي صبحي عضو الرابطة الفنية



(هكذا صورت الخادمة لنا الحت)
تصوير احمد افندى طاهر نعيم الدين عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



(هكذا لاح لي أن أسود)
تصوير علي افندى كامل النمر اوى عضو الرابطة الفنية بالقاهرة

هذا الفن الجميل وفوائده

نعم - التصوير الشمسي هو أجل الفنون يرى عند صاحبه ملكة التمييز ورق المدارك ويسلمه الثبات والصبر ان لنة التصوير هي أفصح لغة للتعبير يفهمها الكبير والصغير لذلك اعتنت بها الامم الراقية وأصبحت المصورة ملازمة لهم في غداواتهم وروحانهم

عشت هذا الفن منذ الطفولة فنشأت وفي نفسي ميلا غريزيا لهذا الفن تعرفت به - بدقيق أعاني مصورته مرارا فاستعنت بالتجارب فصادفت في طريق صوبية عظيمة ولكن ثابرت بمجدو عملت بإجتهد حتى نجعت بعض النجاح - اشترت مصورة خاصة لي فكانت أعظم مسلي لي في حياتي السابقة حياة الوحدة والافراد يروا - طنتها مكنتني عمل ثلاثة أجزاء من تاريخ حياتي - وهي أحسن مذكرات محلاة بالصور والرسوم التاريخية واجدد في نفسي لذة عند تصفح هذه المذكرات لانها تميدا لي الماضي -

وكأني عشت التصوير الشمسي كذلك عشت فن السباحة وساعدني على ذلك وجود جدول ماء أمام منزلنا « بالجيزة » فالتفت رابطة للسباحة أو مدرسة تخرج منها الكثير من الاصداقاء والمعارف - وأقنه نأله أن يكمل عملكم بالقلاص والنجاح

حسن محمد يوسف

عضو الرابطة

بقلم طرود اليوستة بالاسكندرية

اعتمدت ادارة هذه المجلة حضرة المصور الفني المشهور عباس افندي امين وكيلًا مفوضًا عن المجلة للاتفاق على كل ما يختص بها من الاعلانات والاشتراكات فترجو اعتماده مطبعة جريدة الصباح بمصر



حسن افندي محمد يوسف

التصوير الشمسي

مصر منبع الفنون الجميلة منذ القدم وهي أول بلد هبط فيه وهي الحضارة والمدنية فالتقوس التريون قسطا واقرا من علومها وحضارتها حتى بانوا شأوا عظميا من الرقي والتقدم وأصبحنا ونحن المؤسسون لهذه الحضارة - وأصحاب الفضل في رقيهم دونهم علما وأقلمهم حضارة ورفيا وصرا على هذه الحالة الى أن بث الله لنا ورسا الحضارة وأنبياء التقدم الا وهم شيان اليوم الذين هم عمد المستقبل - فقاموا بتأسيس ما نهديم من مجد تليد وأخذوا في استنهاض الحمم لتشيد حضارتنا السابقة - ومن بين هؤلاء الرسل السيد الفاضل صاحب هذه المجلة وحضرة الشاعر الاديب امين افندي همدى الذي أسس الرابطة الفنية للهايمن بالتصوير الشمسي والذي أخذ على عاتقه ترقية هذا الفن فبث الدعوة بين أبناء وطنه فقابلوها بصدر رحب لانهم أدركوا مزايا

نقد الصور



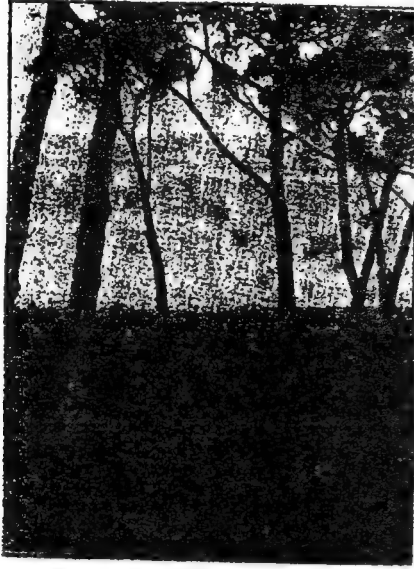
صورتان لطفل - تصوير خليل افندي جيس - الاسكندرية

الصورتان لطفل أنيس صور حوالى منتصف البار في مكان واحد وراء باب الحديقة . ليس يديع قط منظر الباب في الصورتين وليس متناسباً بدأخذ الصورة حوالى وقت الظهر وقد ظهرت نتيجة هذا بصفة أجلى في صورة الطفل وهو راكب دراجته فان عينيه تكاد ان لا تظهران واذا نظرنا الشكل من الصورتين على حدة وبدأنا بصورة الطفل وهو راكب دراجته وجدنا أن الفرض هو أن يمثل هذا الطفل وهو راكب لها وهي فكرة حسنة جدا من الوجهة الفنية أحسن كثيرا من فكرة اجلاسه على الكرسي في الصورة الاخرى على أن هذا التمثيل لا يتحقق جيدا بمنظر الدراجة وكان راكبها قد انقلب بها الحديقة وبدأ يتخطى الحاجز الى المشى وليس بمعتاد السير بالدراجة فوق الزهور والرياحين الا اذا كان الفرض السمو بالخطر اشمرى من تمثيل الطفل متلذذا في سته هذا

فهر يتناف الزهور والرياحين كما يكسر الاواني ولكن كان الاولى حينئذ أن يصور فوق الزهور متلا بدراجته كما أن التطلع للصورة يمثل له جيدا ما كان من مضايقة المصور للطفل بكثرة أوامره ونواهي مما جعل الطفل يرفع رجله اليسرى عن (البديل) وينظر جهة المصور بأمره في سامة وضجر ياديين على شفتيه وفي عينيه ، فالصورة بالاجلى ظاهرة فيها فكرة اجلاء الطفل بحالة مخصوصة غير حالته الطبيعية بفرض التصوير ومن شرائط الفن في تصوير الاطفال أنت ندعمهم يحملون أنفسهم ولا تكلفهم جلطة مخصوصة ولا ترهقهم بأوامرنا وانما نتركهم في شؤونهم وسط لهم وتتعب على غير شعور منهم اللحظة السارة فاذا نسحت نضبط على تابض المصورة بنير ابطاء الصورة الثانية صورة الغلام جالسا على الكرسي نشارك مع الصورة الاخرى فيما ذكر عن بعدهما من شرائط

للفن من وجهة اجلاس الطفل جلسة مخصوصة يريد لها
المصور وتجلى ذلك في جلوس الطفل على هذا الكرسي
الكبير بالنسبة اليه وفي وضع قدميه هذا الوضع الرديء
ولو وقف الطفل بارادته بجانب الكرسي واتكأ عليه
لكانت النتيجة أقرب للفن كثيراً

مجهز



صورة من عمل «جلالة ملك إيطاليا

خداع الاعلانات

طبعاً - الطريقتان تستازمان وسائل خاصة وأدوات خاصة
والنتيجة هي الحصول على صور ملونة شفافة على الزجاج
ولا يشغل من الغريبين بهذا الفرع من الفن الا الموسرون
من كبار المهائمين بالفن فهل يظن حضرة العرب الفاضل
أن واحداً ممن اشترى كتابه استفادوا منه ، بل أليس
الايق بشرف الفن أن نعلن عن مؤلفاتنا اعلانات كاملة
لامقتضية اقتضاباً لا أدري هل هو مقصود ؟
رئيس الرابطة الفنية

عجبت لحضرة صاحب كتاب « التصوير بالالوان »
يعلن عن كتابه في مجلة النيل أسبوعياً على أنه كتاب يملك
كيف تصور بالالوان بواسطة المصورة فقط مما يتبادر
معه لفهم المبتدئ أنه يعلم كيفية الحصول على صور
إيجابية ملونة فاذا ما دفع الحسنيين للملها وحصل على الكتاب
وجده تمريراً لكراسات مجانية توزعها شركتان احدهما
فرنسية والثانية انكليزية في التصوير بالالوان على الزجاج

حديث الفن في الشرق والغرب

تكرمت (جريدة التصوير الشمسي البريطانية) وهي أكبر مجلة في العالم فن التصوير الشمسي بالإشارة في عددها ٢٢٨٦ إلى تأسيس (جمعية الرابطة الفنية المصرية للمهتمين بفن التصوير الشمسي في بلاد الشرق) فلها الشكر العظيم.

أصدت الرابطة الفنية نشرة مجانية جديدة باسم (الهاثمين فن التصوير الشمسي) ترسل مجاناً لكل قارئ إذا أرفق بطلبه طابع بريد نولون الأرسال

المستر واتكن عالم انكليزي مشهور ومن أكبر الخبراء في العالم في فن التصوير الشمسي له طريقة في تقدير فترة انقضاء السليبات تسمى بالطريقة الترمومترية وطريقة أخرى تسمى بالطريقة المتددة تسمى بالمصور الهائم عن كثرة التطلع إلى السليبية وقت الاظهار لمعرفة ماذا كانت قد تمت حملته من عدمه أما الطريقة الأولى فيواسطة معرفة درجة حرارة سائل الاظهار ترمومتر السوائل ثم مراجعة جدول خاص عن المدة التي تقابل كل درجة - والطريقة الثانية بواسطة حصر المدة بين وضع السليبية في السائل وبين ظهور أول شيء في السليبية من أجزاء الصور ومضاعفة هذا العدد مرات تختلف باختلاف نوع سائل الاظهار كان يكون مكوناً من الميتول والهيدروكينون أو الاميدول الخ

ولا يفوتنا أن نذكر أن طريقي واتكن تستلزمان تركيب المظهر بكميات خاصة

أريد أن أقترح على حضرة العالم الفاضل صاحب هذه

المجلة انشاء باب للمبادلات والمشتري والمبيع بين القراء في المصورات ولوازم فن التصوير الشمسي فاقول اتقاريء الكريم في هذا الافراح

عسويك (محرر) مستند لمناجاتكم على هذه الصفحات كل أسبوع إذا راقت لكم مواضعه فاقولكم وهل يسمح لي بذلك (الزميلان نابض وشعاع) اللذين لم نمد نسج صوتهما على صفحات المجلات والجرائد الأسبوعية؛ هذا عهد مضي عهد تشقت مباحث الفن هنا وهناك في هذه الجريدة وفي تلك المجلة وأصبحت لنا نحن رجال الفن مجلة خاصة ولست أدري لماذا لا يتحفنا الزميلان بمباحثهما الشيقة (لحات المصورة) و (احاديث السليبية)

محرر

الاجابة على الاسئلة الفنية

الاعداد النسبية في مصورات اليد المسماة (براوني) ذكرها اقدنى على سمد الباب الجديد (الاسكندرية) السؤال :

في جداول كتاب فترة الانقضاء في التصوير الشمسي لبلاد القطر المصري خانة للمدد النسبي المتأخذة وقت الانقضاء لا تتفق مما الاعداد الموضوعة على عدسة مصورتي رقم ٢ براوني وهذه الاعداد هي ١ و ٢ و ٣ و ٤ فما هي الاعداد النسبية الحقيقية التي تدل عليها هذه الارقام الجواب:

الاعداد النسبية الحقيقية لمصورتكم هي ١٦ و ٢٢ و ٣٢ و ٤٥ وهي التي تدل عليها الارقام أو ٣ و ٤ و ٥ والموضوعة على نابض المصحة

مصباح

المسابقة الفنية الاولى في التصوير الشمسى

عشرون جائزة غنية

الجائزة الاولى مدالية ذهبية تبرع بها بسم افندى شكرى

« ثمانية مدالية فضية » « » « » « »

الجوائز (من الثالثة الى السادسة) كل جائزة جنييه

مصرى واحد يدفع من ادارة المجلة

الجوائز (من السابعة الى العاشرة) اشتراك عام كامل

مجانا في المجلة

الجوائز (من الحادية عشرة الى العشرين) اشتراك نصف

عام مجانا في المجلة

موضوع المسابقة

أما موضوع المسابقة فن البساطة يمكن ذلك هو أن

تبحث لادارة هذه المجلة باحسن صورة صورتها لاي منظر

طبيعى من أى حجم كانت

شروط المسابقة

اولا: يرفق بالصورة الصحيفة الاخيرة من كل عدد

من الاعداد الخمسة الاول لهذه المجلة

ثانيا: يكتب خلف كل صورة موضوعها واسم المتسابق

وعنوانه بخط واضح

ثالثا: تصل الصورة بهذه الصفة لادارة هذه المجلة

قبل ظهور العدد السادس

رسوم المسابقة

يرفق بكل صورة طابع بريد بمبلغ عشرين مليمار

للمسابقة وللمتسابق أن يبحث من الصور العدد الذى يريد

شرطا أن تتوفر شروط المسابقة في كل صورة ولا يدفع عن

الصور منها أكثر من متسابق واحد سوى رسم واحد

لخص الصور

سيقوم الاستاذ امين افندى حدى رئيس الرابطة

الفنية بفحص كافة الصور التي ترد لادارة المجلة في هذه

المسابقة وسيكون حكمه في هذه المسابقة حكما نهائيا

نتيجة المسابقة

تنشر نتيجة المسابقة في العدد السابع وتنشر الصور

التي استعقت الجوائز في العدد الثامن وتنشر صور الفائزين

في العدد التاسع . ينشر أحسن الصور التي لم تزل جوائز

في العدد العاشر



الى المليون بقران تصوير شمسى

مدير عن الفن والرابطة الفنية المصرية



بقلم

ابراهيم محمدى

رئيس ومؤسس الرابطة الفنية

ترسل مجانا

لكل هائم فن التصوير الشمسى

اذا ارفق بالطلب طابع بريد للتولون

تطلب من رئيس الرابطة الفنية فى اسبوط

ملحق رقم (٤)

مشاهد قاهرية نادرة في القرن التاسع عشر

جَمْعُ عِيَالِ الْقَوْنِ الْجَمِيلَةِ السُّوُلَةِ بِالْعَائِلَةِ الْمَلِكِيَّةِ السَّامِيَةِ

مجموعته

الصُّورُ الشَّمْسِيَّةُ لِلْقَاهِرَةِ

منذ سنة ١٨٤٩

تحتوي هذه المجموعة صوراً نادرة للقاهرة من نحو قرن من الزمن كما رأينا الأجيال القريبة الماضية من آباء الأجداد والأجداد وكبارها الأبناء والأحفاد
وان إعداد هذه المئات من الصور الشمسية النادرة التي تمثل القاهرة من سنة ١٨٤٩ ليدل على الجهود الجبار الذي تبذله الجمعية منذ سنتين في جمعها من مختلف الجهات والهيئات والأفراد من ذوي المكانة والفضل .

وهي وسيلة جميلة شائعة تزيينا التطور الذي مرت تلك المدينة إلى أن بلغت مبلغها الحالي من الرقعة وسعة العمران .

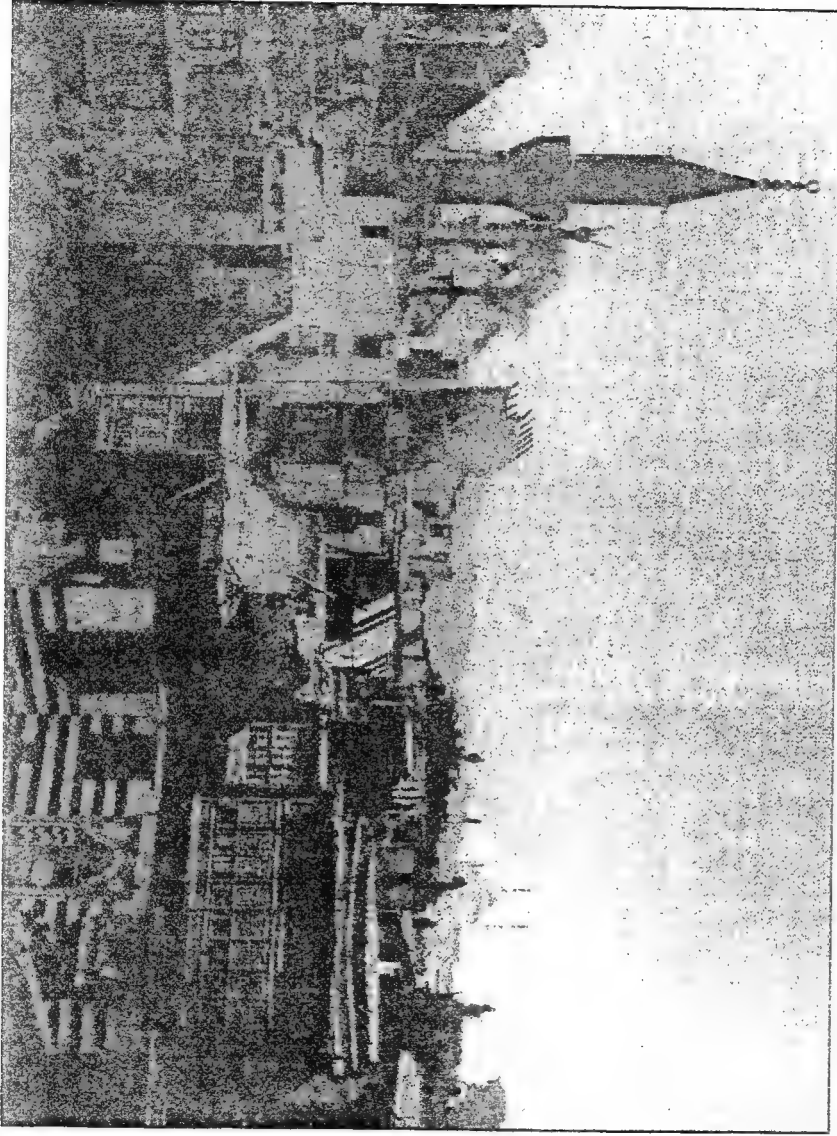
ويرجع الفضل الأول في إعداد هذه المجموعة إلى مولانا حضرة ميرزا محمد علي خان صاحب السمو الملكي الأمير محمد علي الذي تفهيم فأعار الجمعية مجموعته القيمة الخاصة .
وقد تنازل جلالة وتفصيل فأذن بإعارة الجمعية تلك المجموعة الناصحة القيمة النادرة من محفوظات القصرين الملكيين العامين عابدين والعبدة .

ثم إلى حضرة صاحب السمو الملكي الأمير محمد علي الذي تفهيم فأعار الجمعية مجموعته القيمة الخاصة .
وبفضل تلك المجموعات النادرة لهذه الصور العديدة التي تنطق بعبقة مصر الأثرية والتاريخية والعمرانية أمكننا التعرف إلى ما كان عليه كثير من أحياء القاهرة القديمة كميدان سليمان باشا وميدان العبدة المحضرة ومدخل الموسكى وشارع الأزكية وميدان الأوبرا كما أمكننا متابعة ذلك الحقول النديجي والتطور الشفظم الذي أحدثه الزمن بعروص الشرق .

وإن نظرة واحدة نلقها على صور هذه الأحياء وتلك المعار يوم كانت لتبعث فينا الأسف على ذلك العهد الذي كانت فيه القاهرة تتراءى بجماله الطبيعي وبأشجارها الظلميلة وأبواب بيوتها القصيرة المزخرفة النقوشة وحاراتها المتدرجة المائلة .

ويرجع اختيار سنة ١٨٤٩ إلى أن جناب السيولير مورافى مرصد باريس قد قدم مصر في تلك السنة وأخذ مناظر مصر مختلفة بالتصوير الشمسي في مجموعة من الكليشيات نشرها في المجلد المسى " رحلة داجرين " وما يؤسف له أننا لم نتمكن من الحصول على نسخة كاملة من هذا المجلد القيم ، كما يرجع إلى قدو حجاب السيولير ما كسب دى كالمب وجوستاف فلوريير العصر أيضاً ورحلتهما في النيل وأخذهما كليشيات مناظر مصر بالتصوير الشمسي ونشرها في مجلد ثم ومن حسن الحظ أنه يوجد بعد الآن منه ثلاث نسخ نفيس أهم ما فيها من مناظر وصور للقطعة في ذاك العصر ، ولقد عمل عرض بعض الصور التي هي أقل من المستوى المطلوب لأنها منقولة عن الكليشيات أو لأنها أخذت عن صورتين الذين مروا أو أقاموا بمصر .

ولقد كانت الصور التي أخذت قبل القرن التاسع عشر قريبة الشبه من الأصل بدرجة تنازل بالدقة في إيضاح ما كان عليه القاهرة في ذاك العهد وبالأشياء فيه - كما لا يخفى - أن هذه العملية تحتاج إلى شخصيات لها الماثرات وميزة بفن التصوير الشمسي لهذه الصور وتميزها بما جعلها جديرة بهذا العرض الكريم .



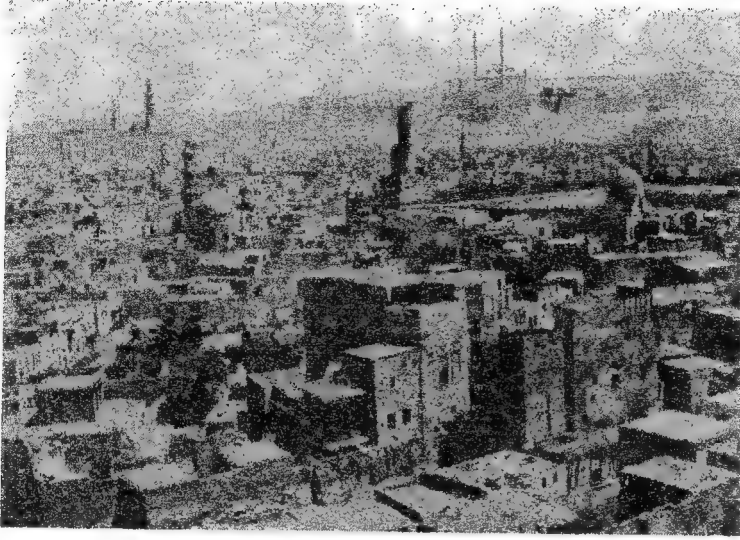
أول صورة شمسية للقاهرة - مكسيم دي كامب ١٨٤٩



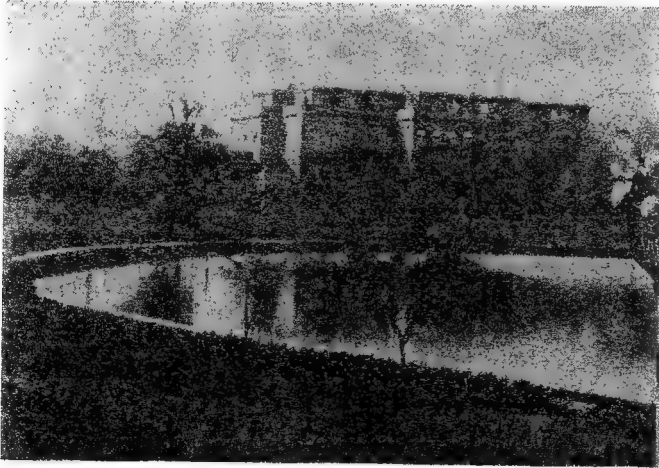
حديقة روزتي ١٨٤٩



قلعة الكيش ١٨٤٩



القاهرة منظر عام ١٨٦٩



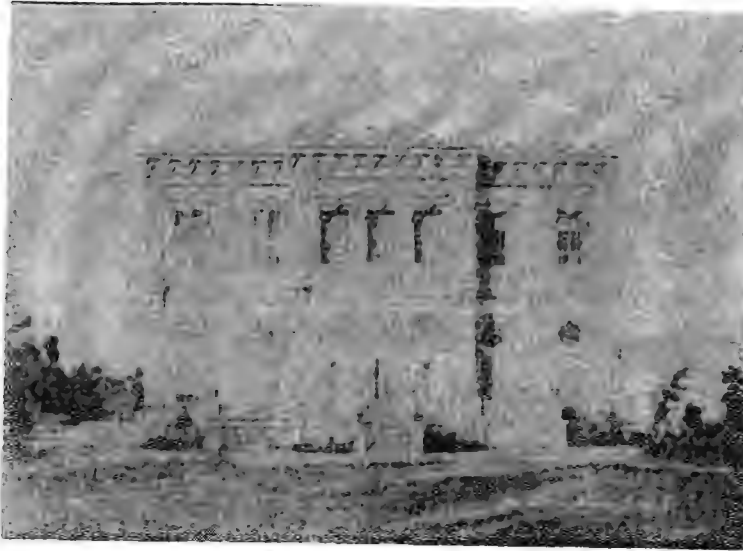
اول تياترو بحديقة الأزبكية ١٨٦٩



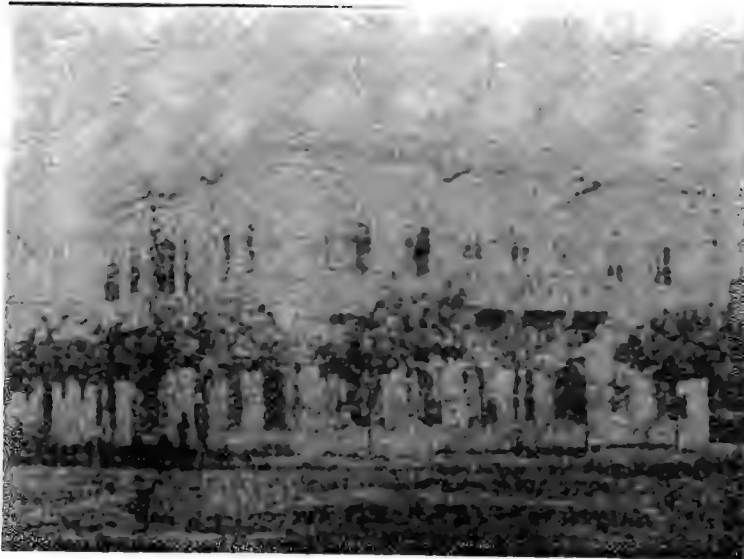
الكلوب الخديوي ١٨٦٩



مكان ميدان مصطفى كامل ١٨٦٩



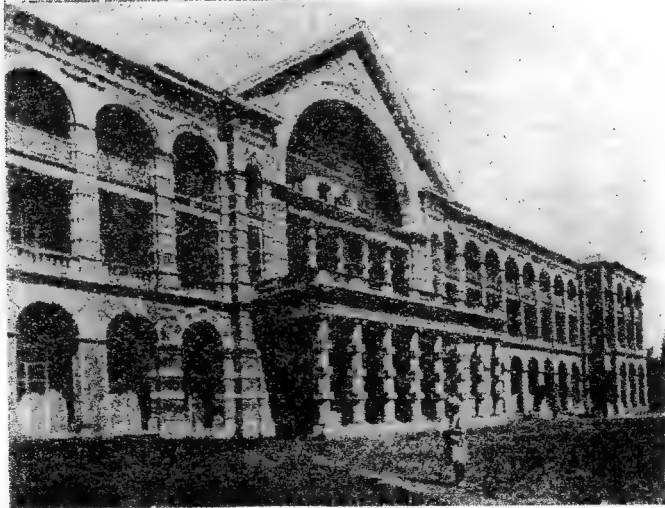
دار الآثار المصرية ١٨٧٠



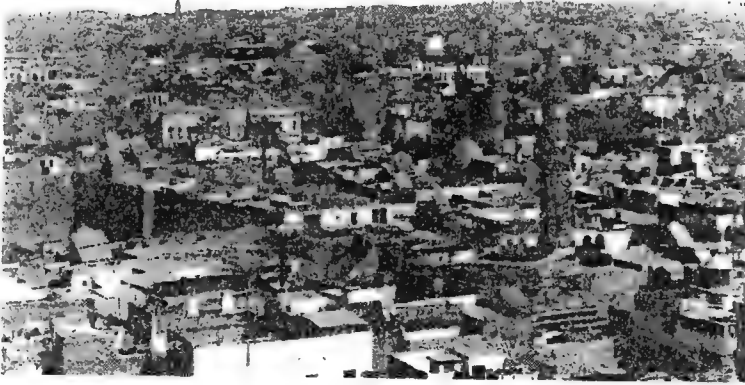
سرای شریف باشا ١٨٧٠



قصر عابدين من الداخل ١٨٧٠



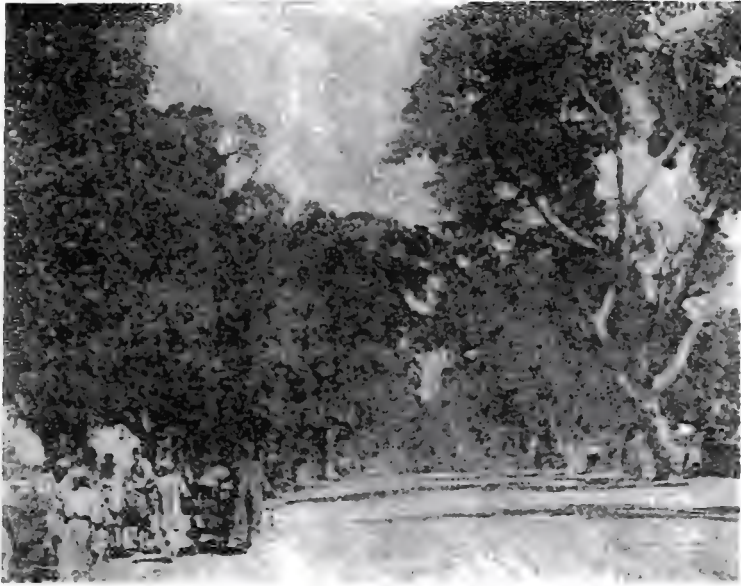
قصر عابدين من الخارج ١٨٧٠



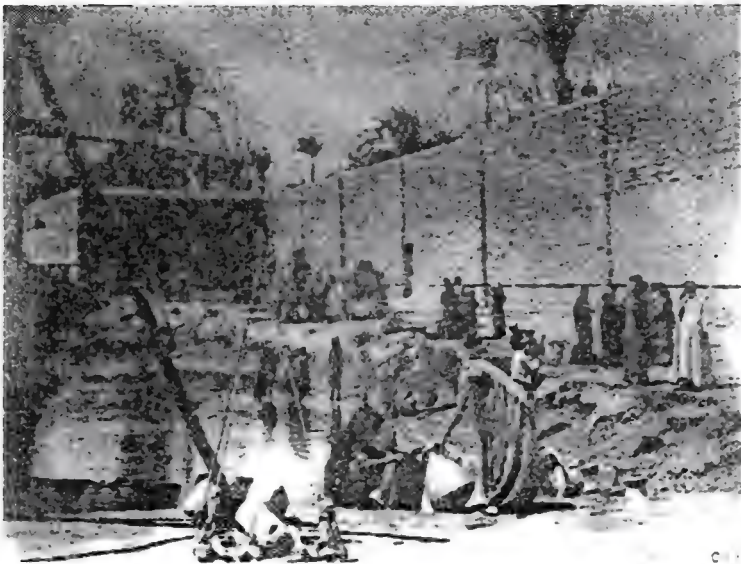
القاهرة منظر عام ١٨٩٤



كوبرى الليمون ١٨٩٥



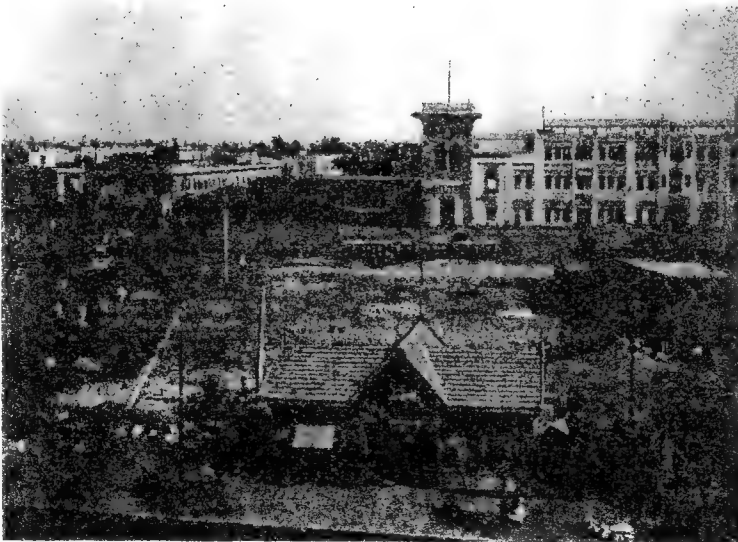
شارع شبرا ١٨٩٦



بركة القيل ١٨٩٦



سرای عرابی باشا ۱۸۹۰



محطة مصر فی أواخر القرن التاسع عشر

مصادر الدراسة

مصادر الدراسة

● القرآن الكريم :

- سورة الفرقان

● دار الوثائق القومية بالقاهرة :

- الأدرج ، درج ١ ، آثار .

- ديوان الداخلية : محفظتا ١٤٤ و ١٩٠٠ ، وحدة حفظ ٢٣٩ ، صور المساجين .

● أدلة :

- الدليل المصرى عن القطرين المصرى والسودانى ، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة ، القاهرة ، ١٩٢٠ .

- الدليل العام للقطر المصرى والخارج ، الشركة المصرية للمطبوعات والإعلانات ، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر ، ١٩٢٧ .

● كتب ومراجع :

(١) باللغة العربية :

- جمال محمد محرز (دكتور) : التصوير الإسلامى ومدارسه ، المكتبة الثقافية ، رقم ٦١ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

- حسين فهمى المهندس : الرسالة العملية لعلاج الشئون الاجتماعية ، طُبِعَ بمطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ .

- دونالد كواتسرت : الدولة العثمانية ١٧٠٠ - ١٩٢٢ ، ترجمة : أيمن نيازى ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ٢٠٠٤ .

- ستانلى باولس : التصوير الشمسى ، ترجمة : محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى المرصفى ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ١٢٣ ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

- شاكِر عبد الحميد (دكتور) : الفنون البصرية وعبقورية الإدراك ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .
- صبرى أحمد العدل (دكتور) : سيناء فى التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧) ، سلسلة مصر النهضة ، رقم ٥٧ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .
- عبد الله مبروك النجار (دكتور) : فتاوى الإمام محمد عبده - دراسة فقهية تأصيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- عبد الفتاح رياض : آلة التصوير ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- عز الدين محمد نجيب : التصوير علم وفن ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .
- محمد رشيد رضا (الشيخ) : تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، الجزء الثانى ، مطبعة المنار ، القاهرة ، ١٣٢٤ هـ .
- محمد رفعت الإمام (دكتور) : القضية الأرمنية فى الدولة العثمانية ١٨٧٨ - ١٩٢٣ ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- محمد عمارة (دكتور) : الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، الجزء الثانى ، الطبعة الثانية ، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
- هند واصف وناديه واصف (تحرير) : بنات النيل ، لقطات من حركات نسائية مصرية ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ، ٢٠٠١ .

(ب) باللغة الإنجليزية :

- Graham - Brown, Sara: *Image of Women : the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1800 - 1950*, New York, 1988.
- Janis, Eugenia parry: *The Art of French Calotype, with a Critical Dictionary of Photographers 1843 - 1870*, princeton, 1983.
- Jeffrey, Jan: *Photography, A Concise History*, London, 1991.
- Nickel, Doug: "the Camera and other Drawing Machines", in Weaver Mike (ed): *British photography in the Ninteenth Century, the Fine Art Tradion*, Oxford University, 1989.

- Perez, Nissan: *Focus East, Early photography in the Near East (1839 - 1885)*, New York, 1988.
- Osman, Colin: *Egypt Caught in Time*, London, 1997.
- Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver Mike (ed): *British Photography in the Nineteenth Century, the Fine Art Tradition*, Oxford University, 1989.
- Zevi, Filippo: *Photographers and Egypt in XIX Century*, Firenze, 1984.

(ج) باللغة الفرنسية :

- Arago, Dominique - François: *Rapport Sur le daguerretype avec les textes annexes de C. Duchâtel et L. J. Gray - Lussac, Rumeur des Âges, la Rochelle, 1995.*
- Du Camp, Maxime: *Le Nile, paris, 1855.*
- De Nerval, Gérard: *Le voyage en Orient, Paris, 1870, Vol. 1.*
- Fleig, Alain: *Rêves de papier, la Photographie Orientaliste 1860 - 1914, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997.*
- Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient, paris, 1861.*
- Solé, Robert: *l'Egypte, Passion Francaise, Paris, 1997.*
- Vercoutter, Jean: *A la Resherch de l'Egypte Oubliée, paris, 1986.*

● مقالات وبحوث :

- أحمد رفعت : «معجزة هذا العصر الأنور أو التلغراف المصور» ، الراية العثمانية ، عدد ١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧ .
- أحمد زكي : «الفتوغرافية والسبلماتوغراف» ، السفور ، عدد ١٥٣ ، الخميس ٩ مايو ١٩١٨ .
- إسكندر مكاربوس : «التصوير الحديث : الفلم أو الرق» ، المقطف ، السنة الثلاثون ، الجزء الثالث ، مارس ١٩٠٥ .

- _____ : «التصوير الحديث : الزجاج والتصوير الأوتوكروماتيك» ، المقتطف ، المجلد الثلاثون ، الجزء ان الرابع والخامس ، أبريل ومايو ١٩٠٥ .
- _____ : «التصوير الشمسي الملون» ، المقتطف ، المجلد الثاني والثلاثون ، الجزء العاشر ، أكتوبر ١٩٠٧ .
- حسين توفيق : «التصوير الملون» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٤٩ .
- سهيل الملاذى (دكتور) : «الصحافة الشامية فى مصر» ، مجلة المعرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونية ٢٠٠٧ ، سورية .
- عبد العزيز عبد العال : «التصوير الجوى فى الحرب والسلام» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٤٨ .
- فؤاد زكى عجمى : «التصوير الشمسى» ، مجلة الشباب ، السنة الأولى ، الجزء الخامس عشر ، ١٦ يونية ١٩١٦ .
- «كتب الأطفال» : «مجلة الشؤون الاجتماعية» ، عدد ٨ ، السنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ .
- محمد راتب عبد الوهاب : «التصوير الليلى» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الثالث ، يونية ١٩٤٨ .
- محمد رشيد رضا : «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» ، المنار ، المجلد العشرون ، الجزء ان الخامس والسادس ، يناير وفبراير ١٩١٨ .
- محمد رفعت الإمام (دكتور) : «التصوير الشمسى فى مصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» ، دراسة تاريخية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد التاسع والثلاثون ، المجلد الثانى ، أغسطس ٢٠٠٦ .
- مراد زكى : «التصوير الشمسى أو الرسم بالنور» ، مجلة مرآة الأدب ، السنة الأولى ، الجزء التاسع ، سبتمبر ١٩١٦ .

- رفائيل نخلة اليسوعي : «التصوير الشمسي الملون» ، المشرق ، السنة التاسعة عشرة ،
عدد ١١ ، ١٩٢١ .

- روبرت جيه جيان : «تطور التصوير الضوئي (الفوتوغراف) في الشرق الأوسط» ،
كيغارت ، النشرة السنوية ، الكتاب السادس ، حلب ، ٢٠٠٢ .

● دوريات :

- أبو الهول : دورية أسبوعية أصدرها كل من نجيب حاج ومصطفى إسماعيل القشاش بالقاهرة
١٩٢٠ - ١٩٢٥ .

* ١٩٢٣ ، ١٩٢٤

- الاتحاد المصري : دورية أسبوعية أصدرها كل من رفائيل مشالة ومامر حسن فراج بالإسكندرية عام ١٨٨١ .
* ١٩٠٩ ، ١٩١٠

- الإخلاص : دورية يومية أصدرها إبراهيم عبد المسيح بالقاهرة (١٨٩٥ - ١٩٠٦) .
* ١٩٠٣

- الاستقامة : دورية أسبوعية أصدرها حافظ حلمي بكير الأرناؤوطي بالقاهرة (١٩٠٩ - ١٩١٤) .
* ١٩٠٩

- الألفكار : دورية يومية أصدرها حلمي صادق بالقاهرة منذ عام ١٩٠٠ .
* ١٩١٧ ، ١٩١٨ ، ١٩٢١ ، ١٩٢٢ ، ١٩٢٣

- أئیس المجلس : دورية شهرية أصدرتها الكسترا ملينادي أنيرتوه بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٨) .
* ١٩٠٨

- البوكان : دورية نصف شهرية أصدرها كل من إبراهيم اليازجي وبشارة زلز بالقاهرة (١٨٩٧ -
١٨٩٨) .

* ١٨٩٧

- النجاة : دورية أسبوعية أصدرها عيد الفتح بركة بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩٣٢) .
* ١٩١٨

- التصوير الشمسي : دورية أسبوعية أصدرها أحمد حجازي بالقاهرة عام ١٩٢٤ .
* ١٩٢٤

- الطفرات الجنيطة : دورية يومية أصدرها محمد مختار الباجوري بالقاهرة (١٨٩٧ - ١٨٩٩) .
* ١٨٩٩

- **التسليموسيد**: دورية أسبوعية أصدرها عبد الرشيد إبراهيم في سان بطرسبورج بروسيا (١٩٠٦ - ١٩٠٧).
* ١٩٠٧
- **الجباسوس**: دورية أسبوعية أصدرها حافظ حلمي بكير الأرناؤوطي بالقاهرة (١٩٠٤ - ١٩٠٨).
* ١٩٠٥
- **الرشيد**: دورية يومية أصدرها أحمد صادق بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٤٥).
* ١٩٢٠
- **وعصميس**: دورية شهرية أصدرها كل من رمزي تاندرس وكيرلس تاندرس بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٣٠).
* ١٩٢١
- **الشرقيسيب**: دورية يومية أصدرها جورج طنوس بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٢٨).
* ١٩١٢، ١٩١٣
- **روضة البحريين**: دورية أسبوعية أصدرها حسن راسم حجازي بطنطا (١٩١٩ - ١٩٢٨).
* ١٩٢٢، ١٩٢٣
- **الساعة**: دورية أسبوعية أصدرها إبراهيم زهدي بالجيزة منذ عام ١٩٢٠.
* ١٩٢٣
- **السلام**: دورية يومية أصدرها كل من غالب محمد طليمات وغيب الحداد بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٠).
* ١٨٩٩
- **مسمر الشبان**: دورية شهرية أصدرها أرمانويس سليمان بينها عام ١٩٠٧.
* ١٩٠٧
- **المصيف**: دورية أسبوعية أصدرها كل من حسين علي ومحمد شرف بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٣٠).
* ١٩٢٤
- **الشباب**: دورية أسبوعية أصدرها محمد عبد العزيز الصلر بالقاهرة (١٩١٥ - ١٩٢٥).
* ١٩١٦، ١٩٢٣
- **شمس الكمال**: دورية أسبوعية أصدرها محمد أمين عبده بالجيزة (١٩٢٢ - ١٩٤١).
* ١٩٢٣
- **الصباح**: دورية أسبوعية أصدرها مصطفى إسماعيل القشاشي بالقاهرة (١٩٢١ - ٠٠٠).
* ١٩٢٣
- **عاصمة الشرق**: دورية أسبوعية أصدرها عبد العزيز حمدي بالقاهرة (١٩٢٣ - ١٩٢٧).
* ١٩٢٥، ١٩٢٦

- مجلة للترجمة الختوية : دورية شهرية أصدرها محمود المتجورى بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٣٥) .
* ١٩٢٢
- للجلة للصورة : دورية نصف شهرية أصدرها كل من خليل مطران ومحمد سعود بالقاهرة (١٩١٠ - ١٩٢٠) .
* ١٩٠٠
- مجلة النهضة النسائية : دورية شهرية أصدرتها لبية أحمد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٣٩) .
* ١٩٢١
- للحاسن للصورة : دورية أسبوعية أصدرها السيد عبيد الله أسعد بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٢٤) .
* ١٩٢٣
- للحروسية : دورية أسبوعية أصدرها سليم نقاش وآخرون بالقاهرة (١٨٨٠ - ١٩٤١) .
* ١٨٩٥
- للحسب : دورية شهرية أصدرها عوض واصف بالقاهرة (١٩٠٢ - ١٩١٤) .
* ١٩١٣
- للرفيد : دورية أسبوعية أصدرها وطن بالقاهرة (١٨٩٤ - ١٩١٠) .
* ١٨٩٦
- للشمس : دورية أسبوعية أصدرها سليم سركيس بالإسكندرية (١٨٩٥ - ١٨٩٩) .
* ١٨٩٦ ، ١٨٩٧
- مصر الفتاة : دورية يومية أصدرها كل من سيد على ومصطفى كامل بالقاهرة (١٩٠٨ - ١٩١١) .
* ١٩١٠
- للشمس : دورية أسبوعية أصدرتها دار الهلال بالقاهرة منذ عام ١٩٢٤ .
* ١٩٢٥
- للشمس : دورية أسبوعية أصدرها حبيب أسعد داغر بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٢٣) .
* ١٩٢٢
- الشمس : دورية أسبوعية أصدرها راغب حسن بالقاهرة (١٩٠٦ - ١٩١٢) .
* ١٩٠٧
- الشمس : دورية شهرية أصدرها كل من يعقوب صروف وفارس عمر بالقاهرة (١٨٧٦ - ١٩٥٢) .
* ١٨٧٩ ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٣ ، ١٨٨٤ ، ١٨٨٥ ، ١٨٩٢ ، ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ ،
* ١٩٠٠ ، ١٩٠٣ ، ١٩٠٤ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٧ .

- **المقطم**: دورية يومية أصدرها يعقوب صروف وآخرون بالقاهرة (١٨٨٩ - ١٩٥٢).
* ١٨٩٦
- **المستار**: دورية شهرية أصدرها محمد رشيد رضا بالقاهرة (١٨٩٨ - ١٩٤٠).
* ١٩٠٤، ١٩١٢
- **للشعة**: دورية شهرية أصدرها محمد باقر بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩١٠).
* ١٩١٠
- **الشجر**: دورية أسبوعية أصدرها إسماعيل صبرى الزواوى بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩١٨).
* ١٩١٧
- **النشرة الأسبوعية**: دورية أسبوعية أصدرها هنرى جيب ببيروت (١٨٧٢ - ١٨٩٣).
* ١٨٨٦
- **النشرة الاقتصادية المصرية**: دورية أسبوعية أصدرها منصور صدقى بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٢٢).
* ١٩٢١
- **النموذج**: دورية يومية أصدرها حسن حسنى الطويرانى بالقاهرة (١٨٩١ - ١٨٩٥).
* ١٨٩٣
- **النموذج**: دورية أسبوعية أصدرها فرج سليمان نواد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٥٤).
* ١٩٢١، ١٩٢٢
- **النيل للمصرى**:
* ١٩٢١
- **النيل للمصور**:
* ١٩٢٢، ١٩٢٣، ١٩٢٤
- **النيل**: دورية شهرية أصدرها عبد العزيز جاويش بالقاهرة (١٩١٠ - ١٩١٢).
* ١٩١١
- **النيل**: دورية شهرية أصدرها جرجى زيدان بالقاهرة منذ عام ١٨٩٢.
* ١٨٩٢، ١٨٩٧، ١٩٠٥، ١٩٠٧، ١٩٢٣
- **والدى النيل**: دورية يومية أصدرها محمد أحمد الكلزة بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩٣٦).
* ١٩٠٩، ١٩١٨
- **الوطنية**: دورية أسبوعية أصدرها أيوب صبرى بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٥٣).
* ١٩١٢

الفهرست

الموضوع	الصفحة
● تقديم	٧
● مقدمة	٩
● إهداء	١٥
● الفصل الأول	١٩
المنظومة الفوتوغرافية	
● الفصل الثاني	٤٧
المصوّراتية	
● الفصل الثالث	٦٧
المتافع والمضار	
● الفصل الرابع	٨٩
إنتاج المعرفة الفوتوغرافية	
● الفصل الخامس	١٣٥
مصر المصوّرة	
● الملاحق	
* ملحق رقم (١)	١٥٧
فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها	
* ملحق رقم (٢)	١٦٥
الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى	

* ملحق رقم ٢٣ ١٩٩

مجلة التصوير الشمسى

* ملحق رقم ٢٤ ٢٢٥

مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر

● مصادر الدراسة ٢٣٧

صدر فى هذه السلسلة

- ١- الأصول التاريخية لمسألة طابا ، دراسة وثائقية .
د. يونان لبيب رزق .
- ٢- مجمع اللغة العربية ، دراسة تاريخية .
د. عبد المنعم الدسوقي الجميلى .
- ٣- التيارات السياسية والاجتماعية بين المجددين والمحافظين دراسة فى فكر الشيخ محمد عبده
د. زكريا سليمان بيومى .
- ٤- الجذور التاريخية لتحرير المرأة المصرية فى العصر الحديث .
د. محمد كمال يحيى .
- ٥- رؤية فى تحديث الفكر المصرى ، الشيخ حسين المرصفى وكتابة رسالة الكلم الثمان مع النص
الكامل للكتاب .
د. احمد زكريا الشلق .
- ٦- صياغة التعليم المصرى الحديث ، دور القوى السياسية والاجتماعية والفكرية ١٩٢٣-
١٩٥٢ .
د. سليمان نسيم .
- ٧- دور مصر فى افريقيا فى العصر الحديث .
د. شوقى عطا الله الجمل .
- ٨- التطورات الاجتماعية فى الريف المصرى قبل ثورة ١٩١٩ .
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٩- المرأة المصرية والتغيرات الاجتماعية ١٩١٩ - ١٩٤٥ .
د. لطيفة محمد سالم .
- ١٠- الأسس التاريخية للتكامل الاقتصادى بين مصر والسودان، دراسة فى العلاقات
الاقتصادية المصرية السودانية ١٨٢١ - ١٨٤٨ .
د. نسيم مقار .
- ١١- حول الفكرة العربية فى مصر ، دراسة فى تاريخ الفكر السياسى المصرى المعاصر .
د. فؤاد المرسى خاطر .
- ١٢- صحافة الحزب الوطنى ١٩٠٧ - ١٩١٢ ، دراسة تاريخية .
د. يواقيم رزق مرقص .

- ١٣- الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور .
د. سامية حسن ابراهيم .
- ١٤- العلاقات المصرية السودانية ١٩١٩ - ١٩٢٤ .
د. أحمد دياب .
- ١٥- حركة الترجمة فى مصر فى القرن العشرين .
د. أحمد عصام الدين .
- ١٦- مصر وحركات التحرر الوطنى فى شمال أفريقيا .
د. عبد الله عبد الرازق ابراهيم .
- ١٧- رؤية فى تحديث الفكر المصرى، دراسة فى فكر أحمد فتحي زغلول .
د. أحمد زكريا الشلق .
- ١٨- صناعة تاريخ مصر الحديث ، دراسة فى فكر عبد الرحمن الرافعى .
د. حمادة محمود إسماعيل .
- ١٩- الصحافة والحركة الوطنية المصرية ١٩٤٥-١٩٥٢، من ملفات الخارجية البريطانية .
د. لطيفة محمد سالم .
- ٢٠- الدبلوماسية المصرية وقضية فلسطين ١٩٤٧ - ١٩٤٨ .
د. عادل حسن غنيم .
- ٢١- الجمعية الوطنية المصرية سنة ١٨٨٣، جمعية الانتقام .
د. زين العابدين شمس الدين نجم .
- ٢٢- قضية الفلاح فى البرلمان المصرى ١٩٢٤ - ١٩٣٦
د. زكريا سليمان بيومى .
- ٢٣- فصول فى تاريخ تحديث المدن فى مصر ١٨٢٠ - ١٩١٤ .
د. حلمى أحمد شلبى .
- ٢٤- الأزهر ودوره السياسى والحضارى فى أفريقيا .
د. شوقى الجمل .
- ٢٥- تطور النقل والمواصلات الداخلية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى ١٨٨٢ - ١٩١٤ .
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٢٦- جمعية مصر الفتاه ١٨٧٩، دراسة وثائقية .
د. على شلتش .

- ٢٧- السودان فى البرلمان المصرى ، ١٩٢٤ - ١٩٢٦ .
د. يواقيم رزق مرقص .
- ٢٨- عصر حكيان
د. أحمد عبد الرحيم مصطفى .
- ٢٩- صغار ملاك الأراضى الزراعية فى مديرية المنوفية ١٨٩١ - ١٩١٣ .
د. حلمى أحمد شلبى .
- ٣٠- المجالس النيابية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى .
د. سعيدة محمد حسنى .
- ٣١- دور الطلبة فى ثورة ١٩١٩ .
د. عاصم محروس عبد المطلب .
- ٣٢- الطليعة الوفدية والحركة الوطنية ١٩٤٥ - ١٩٥٢ .
د. إسماعيل محمد زين الدين .
- ٣٣- دور الاقاليم فى تاريخ مصر السياسى .
د. حمادة محمود إسماعيل .
- ٣٤- المعتدلون فى السياسة المصرية .
د. أحمد الشرينى السيد .
- ٣٥- اليهود فى مصر .
د. نبيل عبد الحميد سيد أحمد
- ٣٦- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .
د. الهام محمد على ذهنى .
- ٣٧- المعتدلون فى السياسة المصرية .
ماجدة محمد حمود .
- ٣٨- مصر والحركة العربية .
د. محمد عبد الرحمن برج .
- ٣٩- مصر وبناء السودان الحديث .
د. نسيم مقار .
- ٤٠- تطور الحركة النقابية للمعلمين المصريين ١٩٥١ - ١٩٨١ .
د. محمد أبو الاسعاد .

- ٤١- الماسونية فى مصر .
د. على شلش .
- ٤٢- القطن فى العلاقات المصرية البريطانية ١٨٣٨ - ١٩٤٢ .
د. عاصم محروس عبد المطلب .
- ٤٣- المفكرون والسياسة فى مصر المعاصرة .
د. محمد صابر عرب .
- ٤٤- السودان فى البرلمان المصرى .
د. يواقيم رزق مرقص
- ٤٥- طوائف الحرف فى مصر ١٨٠٥ - ١٩١٤ .
د. عبد السلام عبد الحليم عامر .
- ٤٦- مصر ومنظمة المؤتمر الاسلامى ١٩٧٩ - ١٩٨٧ .
د. عبد الله الأشعل .
- ٤٧- السياحة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ١٨٩٨ - ١٨٨٢، دراسة فى تاريخ مصر
الاقتصادى والاجتماعى .
د. السيد سيد أحمد توفيق دياب .
- ٤٨- حوادث مايو ١٩٢١، صفحة مجهولة من ثورة ١٩١٩ .
د. حمادة محمود اسماعيل .
- ٤٩- حدود مصر الغربية، دراسة وثائقية .
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٥٠- الدور الأفريقى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .
د. شوقى الجمل .
- ٥١- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ١٨٠٥ - ١٨٧٩ .
د. الهام محمد على ذهنى .
- ٥٢- الصحافة المصرية والحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال ١٨٨٢ - ١٩٢٢ .
د. رمزى مينخايل .
- ٥٣- المؤرخون والعلماء فى مصر فى القرن الثامن عشر .
د. عبد الله محمد عزباوى .
- ٥٤- الحزب الديمقراطى المصرى ١٩١٨ - ١٩٢٣ .

- د. أحمد زكريا الشلق.
- ٥٥- الخطاب السياسى الصوفى فى مصر
د. محمد صبرى الدالى.
- ٥٦- الطيران المدنى فى مصر
د. عبد اللطيف الصباغ.
- ٥٧- تاريخ سيناء الحديث.
د. صبرى العدل.
- ٥٨- الجسد والحدائة: الطب والقانون فى مصر الحديثة.
د. خالد فهمى.
- ٥٩- مصطفى النحاس رئيساً للوفد.
د. مختار أحمد نور .
- ٦٠ - الفرنسيون فى صعيد مصر.
د. ناصر أحمد إبراهيم.
- ٦١- حزب الكتلة الوفدية.
د. منصور عبد السميع منصور.
- ٦٢- الجريمة فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين .
د. عبد الوهاب بكر.
- ٦٣- عبد الناصر و السياسة الخارجية الأمريكية.
د. محمد عبد الوهاب سيد احمد.
- ٦٤- المازنى سياسياً.
د. حمادة محمود إسماعيل.
- ٦٥- قبل أن يأتى الغرب...
ناصر عبدالله عثمان.
- ٦٦- الخارجية المصرية ١٩٣٧ - ١٩٥٣.
د. صفاء شاكر.
- ٦٧- الطلبة والحركة الوطنية فى مصر ١٩٢٢ - ١٩٥٢.
د. عاصم محروس.
- ٦٨- الوطنية الأليفه.

- د. تميم البرغوثى .
٦٩- الفلاح والسلطة والقانون
د. عماد هلال
٧٠- أحوال مصر الإدارية والاقتصادية فى القرن التاسع عشر .
د. زين العابدين شمس الدين
٧١- جذور الأصولية الإسلامية فى مصر المعاصرة، رشيد رضا ومجلة المنار .
أحمد صلاح الملا
٧٢- الجامعة الأمريكية فى مصر
د. عماد حسين
٧٣- الماسونية والماسون فى مصر
وائل إبراهيم الدسوقي
٧٤- معركة بناء السد العالى
إلهام محمد السيد عفيفي
٧٥- تاريخ مصر بين الفكر والسياسة
د. يونان ليب رزق
٧٦- كتابة تاريخ مصر .. إلى أين ؟ ..
د. ناصر أحمد إبراهيم
٧٧- عدلي يكن .. الأرستقراطية والحركة الوطنية
د. إبراهيم العدل المرسي
وبين يديك العدد (٧٧) .
٧٨- عصر الصورة فى مصر الحديثة ١٨٣٩ - ١٩٢٤
د. محمد رفعت الإمام

